



**História d“O Bailado do Deus Morto”:  
uma radical modernização do teatro no Brasil**

**William Golino**

William Golino

# História d“O Bailado do Deus Morto”: uma radical modernização do teatro no Brasil

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Vera Casa Nova

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2002



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

Dissertação intitulada *História d'“O Bailado do Deus Morto”*: uma radical modernização do teatro no Brasil, de autoria do mestrando William Golino de Freitas, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova – Orientadora – FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – FALE/UFMG

Profª. Dra. Lúcia Gouvêa Pimentel – EBA/UFMG

Profª. Dra. MARIA ZILDA FERREIRA CURY  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 15 de março de 2002

Para Ana Luísa,  
sempre presente.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente contribuíram para esta pesquisa:

Ana Luísa Guimarães Galvão

Bibliotecários: Eca/Usp; Faap/SP; Fale/Ufmg; Ia e Iel/Unicamp

Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro

Dilma Castelo Branco Diniz

Edimilson - Edunicamp

Eduardo de Assis Duarte

Frederico de Freitas Taves

Heitor Freitas

J. Toledo

José Américo Ribeiro

Lúcia Gouvêa Pimentel

Mab/Faap

Maria Angélica Melendi Biasizzo

Maria Conceição Arruda Toledo

Nancy e Sônia - Museu de Arte de Santa Catarina

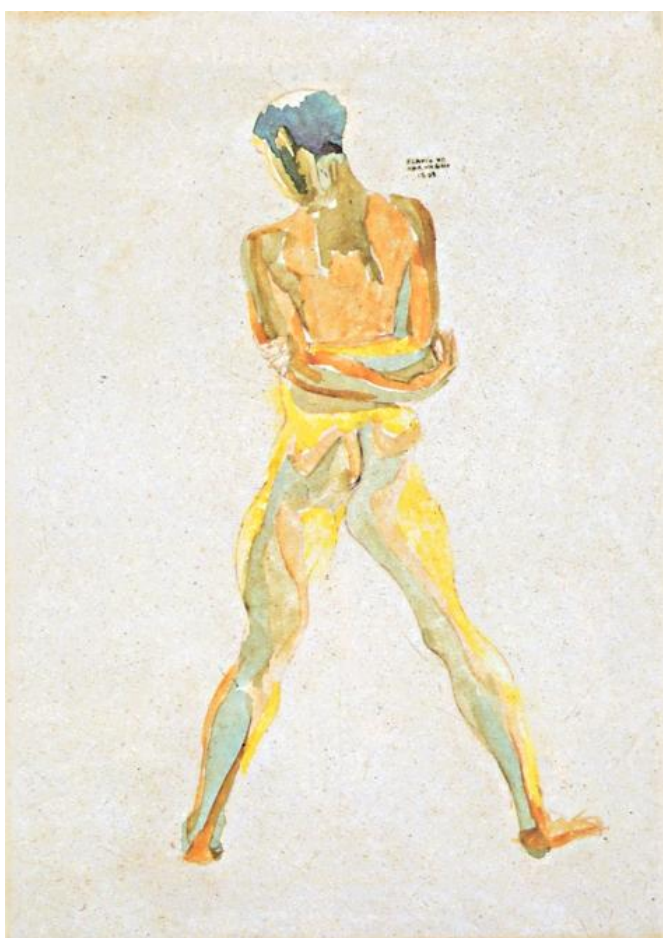
Ruth Castelo Branco

Simone Golino de Freitas

Tadeu Chiarelli - Mam/SP

Vera Casa Nova

Vera Lúcia Figueiredo Marinho e João Henrique Cuelbas - Biblioteca Pública Municipal de Campinas



Flávio de Carvalho;  
*Homem nu*; 1933;  
aquarela; 37,5 x 29,7 cm;  
IEB-USP; DAHER, 1984. p. 33.

*Cumpra a nós, povos nascidos fora do peso das tradições  
seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem  
do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.*

(Flávio de Carvalho - 1930)

## SUMÁRIO

Resumo	7
1. A obra moderna de Flávio de Carvalho	8
2. O Bailado – teatro do mundo	12
2.1. Uma (anti)celebração	16
2.2. Espaço cênico	18
2.3. Uma coluna com uma corrente	21
2.4. Baile de luzes	23
2.5. Um pano de boca feito de gaze	24
3. Um teatro coletivo	26
3.1. Roupas e máscaras	30
3.2. Vozes	33
3.3. Coro	35
3.4. Músicas	38
3.5. As danças	43
4. Outros textos de Flávio de Carvalho	47
5. O texto do Bailado: a morte de deus	49
5.1. Nova cultura, nova língua	55
5.2. Contra o divino, o mundano	60
6. O teatro moderno no Brasil: contexto teatral do Bailado	63
7. O teatro como obra de arte revolucionária	77
8. Fontes	81
9. Anexo A - “O Bailado do Deus Morto”	89
Anexo B - Traje “New Look”	97
Anexo C - “A epopéia do Teatro da Experiência e O Bailado do Deus Morto”	98
Anexo D - Panfleto para casas de aluguel	102
Anexo E - “Requerimento ao Chefe de Polícia feito pelo Diretor do Teatro da Experiência”	103

## RESUMO

“O Bailado do Deus Morto” é uma peça de teatro escrita por Flávio de Carvalho e encenada em 1933, na inauguração do Teatro da Experiência. É uma obra moderna, como as outras obras e ações do artista, porque faz a crítica radical e histórica do mundo artístico e seu contexto. É um teatro coletivo, no qual o palco e os elementos cênicos são tão ativos quanto os atores e todos estão integrados entre si e com o mundo exterior, rememorando a tragédia da morte de deus e apresentando a vida criativa do homem liberto dos mitos. O Bailado se insere numa história maior de modernização do teatro no Brasil, iniciada em 1918, levando para o palco a crítica contra o teatro de representação da vida cotidiana e a solução cênica para um teatro livre e revolucionário, capaz de intervir substancialmente no dia a dia.

Observações: Todos os desenhos e pinturas sem identificação de autoria são de Flávio de Carvalho.  
Algumas imagens da dissertação original foram substituídas por outras com melhor qualidade técnica.



## 1. A OBRA MODERNA DE FLÁVIO DE CARVALHO

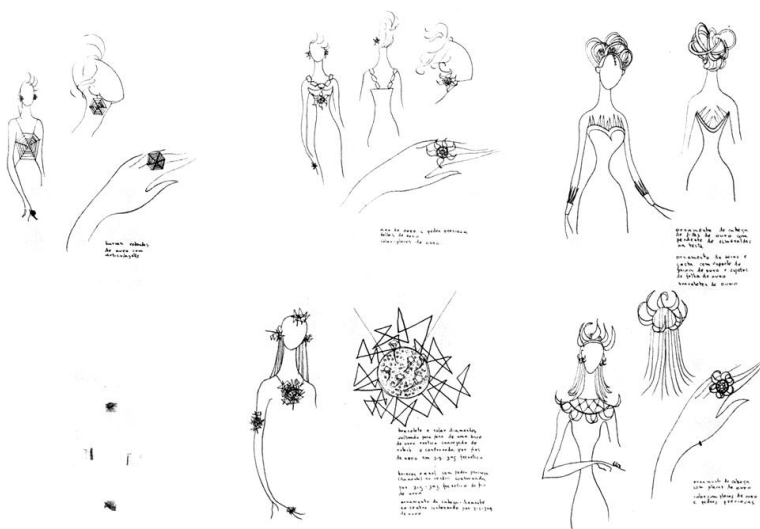
A República Velha é o berço de Flávio de Carvalho e o Milagre Econômico brasileiro sua sepultura. Nasce no dia 10 de agosto de 1899, na cidade de Amparo da Barra Mansa (atual Nossa Senhora do Amparo), Rio de Janeiro, e morre em 04 de junho de 1973, na Santa Casa da cidade de Valinhos, São Paulo.

Aos onze anos de idade parte para a Europa com a família e vai estudar na França e depois, preso pela I guerra mundial, fica na Inglaterra, onde faz sua formação de engenheiro e artista, voltando ao Brasil em agosto de 1922 e fixando-se em São Paulo.

De sua volta até sua morte, trabalha incansavelmente pelo modernismo. Sua produção é imensa na quantidade e diversidade. Abrange engenharia, arquitetura, mobiliário e design, escultura (FIG. 1, 2 e 3), pintura, desenho, teorias sociais, literatura, teatro, cenografia, coreografia, vestuário, atos públicos (posteriormente chamados de *happenings* e *performances*) e uma fábrica de persianas de alumínio, uma indústria de laticínios e uma olaria.



1 - Cadeiras, 1960, madeira pintada.  
FONTE - MATTAR. p. 37.



2 - Jóias, sd - desenho a nanquim.  
DAHER, 1984. p. 170-171.



3 - Pagu, sd, escultura ferro, 21 x 12 x 14 cm.  
MATTAR. p. 24.

A obra de Flávio de Carvalho é moderna porque desenvolve dialeticamente a modernização cultural iniciada pelos artistas no final do século XVIII, com as revoluções burguesas, e transformada radicalmente pelas vanguardas históricas, que assumiram a crítica contra o capitalismo e contra as concepções monolíticas de modernismo. Esta ruptura radical, realizada na longa história do modernismo, estabelece que a arte moderna contribui para o desenvolvimento social geral porque aprimora as especificidades da produção artística, através da recuperação da historicidade das formas que cria e da integração efetiva entre formas e conteúdos artísticos e não artísticos, rompendo com as concepções clássicas de arte que vêem a forma apenas como um suporte neutro para os conteúdos.<sup>1</sup>

A concepção da crítica e da modernização permanentes, típica da história moderna e presente nos subterrâneos da produção artística dos séculos XIX e XX, baliza a produção do artista, que refaz continuamente os atos e promessas modernos de emancipação, desenvolvimento e crítica.

Nesse amplo quadro encontramos a obra de Flávio de Carvalho, que, durante quase meio século (1927-1973) e ao lado de outros artistas, mantém o modernismo com seus choques contra o senso comum e as certezas estabelecidas, pois se apropria de suas contradições e invade os territórios fechados dos indivíduos egoístas, demolindo estes territórios com pesquisas contínuas e asas para uma criação não reproducente.<sup>2</sup> Suas ações e obras (diuturna e sistemática intervenção nos problemas nacionais) ampliam o campo da investigação e da criação artísticas, integrando-as a todos os âmbitos da vida,<sup>3</sup> dessacralizando todas as formas artísticas e colocando a humanização da arte na pauta das estéticas nacionais.

Para Flávio de Carvalho, o tempo presente é marcado por situações de aparências e *aquietamentos*, que precisam ser desmontadas com radicalismo, através de ações e objetos que esclareçam a história do que se propõe desmontar (superação do problema), clareando, ao mesmo tempo, a história deste desmonte (explicação dos motivos, processos, formas e conseqüências do ato de desmontar), passando pelo inconsciente dos homens que sofrem sua intervenção e quebrando o caráter *a priori* e programático das ações, sem medo da cor, do gesto e da polícia.

Alinhado com a arte e a estética dessacralizadas e dessacralizantes, das vanguardas históricas, o artista combate a noção comum do modernismo ser um conjunto de ações e obras características de um modo de vida atemporal, sem referência histórica fixa e reverenciado como uma questão universal.<sup>4</sup>

As obras de arte de Flávio de Carvalho utilizadas nesta pesquisa estão integradas ao modernismo no Brasil e respondem às perguntas sobre o mundo artístico e seu background social, esclarecendo aquilo que é julgado e valorizado.<sup>5</sup> São intervenções radicais no mundo, porém, quase sempre, combatidas em vez de aceitas e incorporadas pelo conjunto social.

Sua obra escrita é constantemente esquecida porque mostra o artista socialmente integrado, opondo-se ao gênio criador clássico-romântico. Seus textos tratam desta integração e isto efetivamente não interessa à estética formalista. Assim como ele, há vários artistas “esquecidos” ou lembrados como uma vanguarda que deve ser preservada no museu do excepcional e do inacessível, aparecendo apenas como uma extravagante curiosidade a mais nas artes, a fim de encobrir a crítica radical que fazem contra as hegemonias artísticas, estéticas, políticas e econômicas.

Seu teatro e suas contribuições teatrais (figurinos, coreografias e cenários) praticamente

---

<sup>1</sup> Cf. Hadjinicolaou. 1978. p. 17-31 e 165-177.

<sup>2</sup> Arvatov. 1977. p. 23, 61-71. Toledo. 1994. p. 350 e seguintes.

<sup>3</sup> Flávio de Carvalho, na discussão sobre vestuário (A moda e o novo homem; Dialética da moda; Traje e trópico; New Look), deixa patente o entendimento que tem da arte como criação integrada à vitalidade histórica.

<sup>4</sup> Cf. Habermas. 1983. p. 87-89.

<sup>5</sup> Cf. Becker. 1977. p. 9-26.

somem na história do teatro, seus textos quase não existem na história da literatura, sua arquitetura despenca e um conjunto de edifícios, documentos e monumentos da força criativa dos modernos, desaparece do nosso patrimônio cultural; suas contribuições para a moda, com raras exceções, são simplesmente ignoradas, seus retratos são tratados como obra menor nas histórias das artes plásticas. Estamos engatinhando para um conhecimento básico sobre o artista e sua produção.

O caráter revolucionário do conjunto de sua obra está no entrelaçamento de três questões: crítica, historicidade e radicalismo: qualquer revolução é sempre social e coletivamente organizada.<sup>6</sup> Para tanto, vive socialmente o presente, único período de tempo no qual é possível agir no longo processo histórico, combatendo a novidade estilística superficial resultante e formadora da ideologia que reduz o tempo presente a algo instantâneo e fugidio.<sup>7</sup>

O artista compreende o mundo – possível, parcial e dinâmico – e se compreende nele para agir sem desvios e distorções, rompe com a estética naturalista e influencia as ações no aprofundamento deste caminho, ao mesmo tempo em que explica as questões em pauta -na análise intrínseca e extrínseca ao problema- e promove o refinamento dos sentidos. O ato ou objeto percebido e definido como moderno, por conter grande carga simbólica e ser uma síntese (provisória) das perguntas e respostas sobre as relações de produções artísticas e não artísticas, encontra-se numa história de atos e objetos integrados ao ato ou objeto moderno.

Esta concepção envolvente da história humaniza a produção artística e promove o fim da reificação e da fetichização da obra de arte, integrando-a ao público e este ao artista. O trabalho humano é contido e reconhecido nas obras, retirando qualquer excepcionalidade da sua produção, pois não vai além da realidade efetiva e coloca a obra de arte como mediadora nas relações sociais.

A radicalidade de seu trabalho está no fato de agir nas bases sociais vigentes da produção humana (artística, estética, científica, moral, política e econômica), procurando alterá-las substancialmente com novas formas e ações.<sup>8</sup>

Além dos choques ao *status quo* dominante, muito visíveis em seus textos e ações, sustentar a pintura – particularmente o retrato – como fez por toda sua vida, entre tantas modas passageiras, é uma constante intervenção radical no mundo a favor da modernização das artes, cuja bandeira, neste caso, é a preservação da criação pictórica que busca os fundamentos das aparências e promove o conhecimento. Os retratos têm na superfície da tela a expressão da ação violenta interior, que emerge sob seu gesto. Busca a compreensão psicológica do modelo, expressa nas formas e cores que articula e enfatiza para melhor apresentá-lo, transformando a representação num conjunto de formas simbólicas e afirmando que a obra de arte só existe com a participação de outros, uma vez que a abordagem psicológica não prescinde da investigação sociológica e da crítica histórica. O retrato de

---

<sup>6</sup> Esta revolução tende ao socialismo. Sobre a socialização da arte é importante registrar que desde o início das atividades do Cam (Clube dos Artistas Modernos) “era noticiado o convite a artistas sem condições financeiras de associar-se, para uso do atelier com modelo sem nenhum ônus, o que já dava um notável caráter socializante à entidade”. Toledo. 1994. p. 132; sobre esse “caráter socializante” no “Cam” e no “Teatro da Experiência”, ver p. 129-172.

<sup>7</sup> A “política positiva”, de Auguste Comte, reduz o presente a um tempo mínimo, cultiva o imediatismo e estabelece um futuro pré-determinado. A relação direta entre passado e futuro, cria um presente reduzido ao ato imediato, rendido aos segundos do relógio, íntegro e imaculado, porque não há tempo para alterá-lo; bem ao gosto do tempo industrial, tempo que é dinheiro, transformado em mercadoria, cujo valor social passou a ser mera contabilidade. Não se pode perder tempo, pois é um produto muito caro. Além disso, o presente deve ser usado como suporte (uma ponte neutra) para a transição espontânea do passado para o porvir. “A ordem cronológica das épocas não é uma ordem filosófica. Em vez de dizer: o passado, o presente e o porvir, será melhor dizer: o passado, o porvir e o presente. Efectivamente, só quando compararmos o passado com o porvir estaremos habilitados a observar útil e praticamente o presente, que é um instante no tempo, e a caracterizá-lo na sua efêmera realidade” (1822). Comte. 1977. p. 131.

<sup>8</sup> O novo, aqui, é compreendido e utilizado a partir das concepções definidas por Jauss (1994) e Habermas (1983), nas quais ele é percebido e definido com base em referências históricas fixas e tem uma tradição de modernização crítica, portanto, não é estilismo nem resultado de auto-referência.

*Murilo Mendes* (FIG. 4) mostra o poeta da luz com sua serenidade e sua definição envoltas por um turbilhão de criações variadas, com formas, texturas e cores contrastadas, das quais é destacado o poeta e sua rica palheta, apresentada nas formas e cores diferenciadas do rosto e das mãos, que expressam tanto um gesto de fala objetiva, com o olhar e a posição do rosto dirigidos para um ponto único, uma das mãos voltada para o corpo imerso no plano pictórico e a outra, com um dedo em riste, assegurando a severidade da fala, quanto variadas possibilidades de ação num universo tão policromado. É uma pintura que sintetiza uma ação do poeta sem reduzir-lhe o campo de interesse, um retrato muito fiel à variedade e integração dos seus textos e das suas ações.

Apoiado nessas ciências e utilizando toda a complexidade do mundo das crenças míticas, alvo das vanguardas históricas e de parte do modernismo brasileiro, Flávio de Carvalho põe em cena um dos principais problemas do teatro moderno no Brasil: como fazer do teatro uma obra de arte que supere a representação naturalista, sisuda ou cômica, das mazelas humanas.



4 - *Murilo Mendes*, 1951, ost (óleo sobre tela)  
100 x 70 cm.  
Coleção Assis Chateaubriand, MAM-RJ

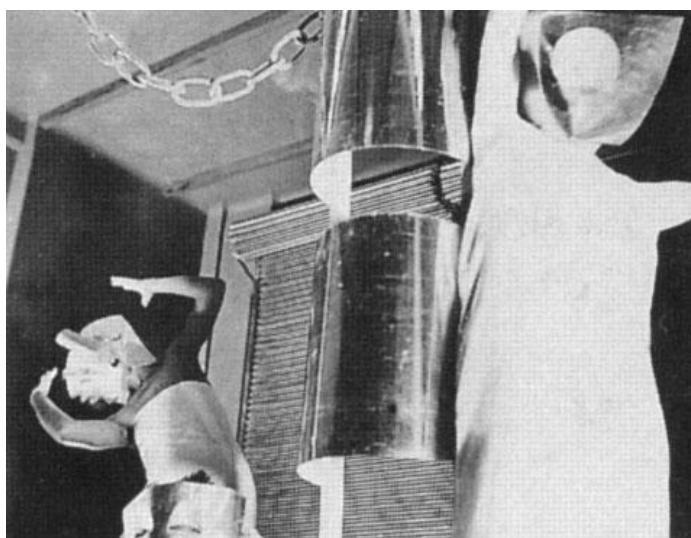
## 2. O BAILADO – TEATRO DO MUNDO

São Paulo, 1933!

Uma cidade sacudida pela Semana de Arte Moderna de 1922 sofre mais um golpe em sua cultura bem comportada. Aqueles que pensavam que a força do modernismo estava acabando são surpreendidos por uma declaração de guerra à religiosidade e à harmonia estética e artística:

ESTRÉIA...

“O BAILADO DO DEUS MORTO” (ANEXO A)<sup>9</sup>



5 - Cena do *Bailado*, 1933. MATTAR. p. 18.

Este é o sugestivo e instigante nome dado por Flávio de Carvalho à sua peça de teatro, escrita e encenada neste ano (FIG. 5), como parte das ações empreendidas pelos membros do Cam (Clube dos Artistas Modernos), para a inauguração do “Teatro da Experiência” (FIG. 6).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Carvalho. 1973. p. 79-98. Daqui por diante vou chamar a peça apenas de *Bailado*.

<sup>10</sup> A experiência é um tema recorrente nas obras do artista. Em 1931, investe contra os bem comportados fiéis de uma procissão de Corpus Christi e publica o livro “Experiência Nº 2”, no qual faz uma análise psicológica e antropológica dos participantes, com instigantes relatos sobre visões e reações distorcidas pelas emoções abaladas pela experiência. As experiências são vitais para Flávio e seus amigos. No cine Odeon havia uma exposição de móveis num *hall* de entrada e Sangirardi Jr., Plínio Xavier de Mendonça e Flávio de Carvalho deitaram numa cama de casal, um pouco antes de terminar a seção das oito, provocando a apropriação do cotidiano. Móveis, geralmente vistos rapidamente, tornam-se centrais, pois são humanizados pela exposição do seu uso real. A propaganda, muito distante da realidade, engana o observador incauto... até que os três sujeitos resolvem vitalizar a natureza morta, experimentando e provocando a experimentação de sensações e reações novas, advindas da humanização da propaganda. Sangirardi Jr. 1985. p. 95-99.

Marca notável das suas experiências é o traje masculino “New Look”. Toledo, J. p.505-537.



6 - Inauguração do Teatro da Experiência, Flávio de Carvalho está à esquerda sentado num banco. DAHER, 1982. p. 48.

A idéia, existente desde 1928/29, era fazer um teatro experimental na sede do Cam, e nada melhor que uma peça cheia de elementos cênicos ativos unidos pela dança e fortemente influenciada pelas vanguardas históricas, com as quais o artista mantinha permanente diálogo.<sup>11</sup> É uma peça densa, pois o tema e a forma –a religião e seus rituais– estão profundamente arraigados nas crenças da platéia, além do entendimento que esta tem de teatro como entretenimento para as horas de ócio. A densidade da peça está no fato dela se contrapor a tais crenças, tidas como inatingíveis, trazendo à luz o que está arraigado ao opor-se a este enraizamento.

Apesar de escrita por um autor, o Bailado guarda em seu interior e em sua história um texto construído ao longo de muitos anos e por muitas pessoas nas mais diversas situações.<sup>12</sup>

É um conjunto de danças devidamente coreografadas para a celebração de um ritual de despedida, no qual está afirmado que a morte de deus é a liberdade do seu criador, o homem civilizador, que, a partir deste ato, faz seu desenvolvimento moral, científico, tecnológico e artístico.

A Peça é o vértice de uma história de crítica contra os mitos, iniciada com o “Projeto Eficácia” (FIG. 7), realizada de maneira radical na “Experiência nº 2” e apresentada de forma definitiva na exposição do interior perturbador da Miss Brasil (FIG. 8).<sup>13</sup> É, também, a ruptura com a

---

As experiências contribuíram para receber o título de “*primeiro hippie do Brasil*”, por ter continuado o ideário antropofágico, após a morte de Oswald de Andrade em 1954. Idem. p. 474-476.

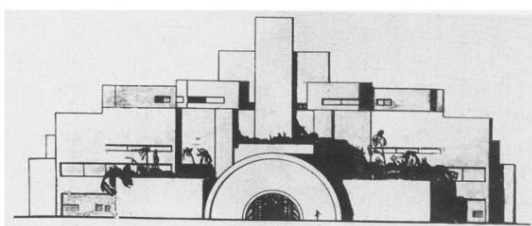
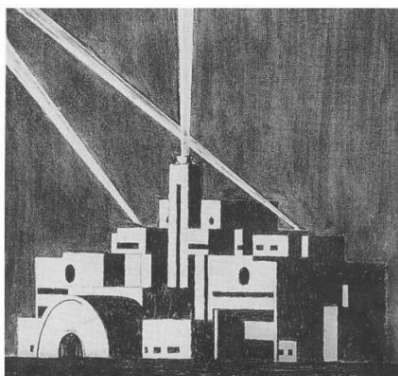
<sup>11</sup> Idem. p. 138-172. Miranda. 1983. p. 60-63.

<sup>12</sup> A adoção da história como invenção e criação coletivas é explicitada por Oswald de Andrade em *O homem e o cavalo*: “Não sabes que o inventor é apenas quem acrescenta a última pedra ao edifício, experimentado antes por inúmeros trabalhadores, anônimos e sacrificados?” (p. 117). Renato Vianna e seus companheiros de batalha também adotam esta concepção, deixando claro que o teatro não é o ator em cena, mas todo o conjunto cênico e sua história (ver capítulo 6 desta dissertação).

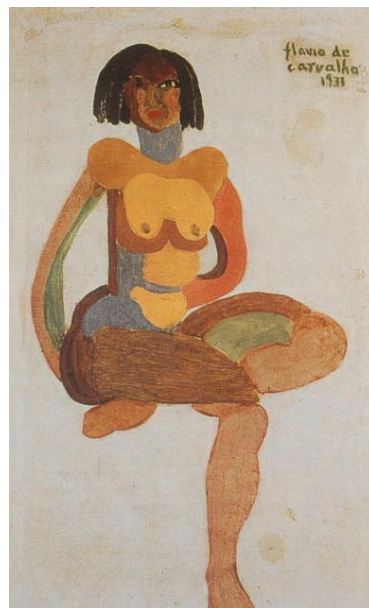
<sup>13</sup> O “Projeto eficácia” foi o polêmico projeto arquitetônico inscrito no concurso para a construção do palácio do governo do Estado de São Paulo, em 1927, no qual o artista explicita o caráter de fortaleza fechada e inexpugnável deste tipo de edificação, derrubando o mito da democracia burguesa que tem seus símbolos e prédios acessíveis a todos, expondo o caráter militar do Estado.



crença: o fim da concepção religiosa de mundo e o início da criação exclusivamente humana.



7 - Palácio do Governo do Estado de São Paulo (Projeto Eficácia), 1927. MATTAR. p. 44.



8 - Anteprojeto para Miss Brasil, 1931, ost, 43 x 29 cm. MATTAR. p. 20.

Por ser obra muito sintética e tratar do mito maior de deus, sua capacidade de abraçar questões muito amplas e genericamente universais é o seu maior trunfo. Com este procedimento, Flávio de Carvalho dá sua forma particular ao ideário geral de seu grupo, os antropófagos modernistas<sup>14</sup> que se perguntaram e à sociedade culta (particularmente a paulistana) da década de 20 sobre a validade dos mitos. A questão da validade abre a discussão sobre o modernismo histórico e subsidia suas ações e, para isto, Flávio de Carvalho utilizou recursos das ciências e das experiências que esclareciam as relações humanas.

É um teatro carregado de história no tema e na forma. Tem começo, meio e fim, apresentando uma continuidade não linear. Começa anunciando a morte do deus, demonstrando que o ato já foi consumado, restando a rememoração num ritual de despedida, no qual o deus é apresentado na sua condição divina, passando por sua queda no mundo humano e terminando com sua morte, fechando o anúncio inicial. E tudo isto repleto de referências inteligíveis, garantindo à peça uma dinâmica excepcional entre o representado e o vivido.

Esta concepção de história está presente em outras obras do artista. Os retratos contêm o desenvolvimento deste gênero de pintura e revelam as ligações entre os fundamentos do retratado, seus atributos expressivos e suas formas de se expressar no mundo, destacando poses, gestos e partes do corpo que realcem este contínuo.

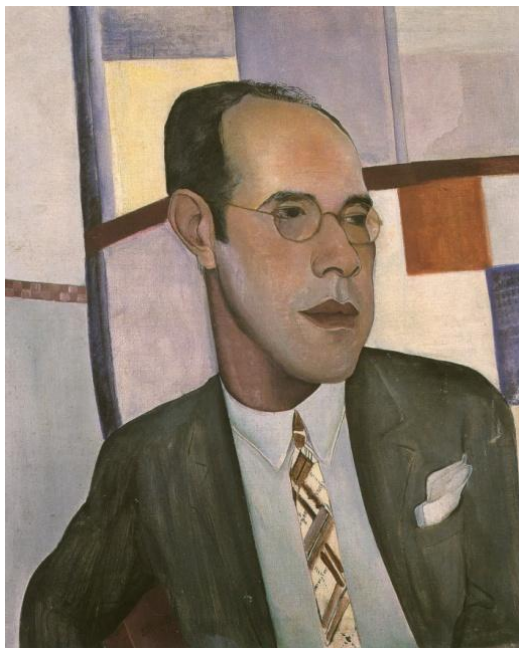
---

A “Experiência nº 2” é o livro em que o artista narra sua intervenção na procissão de Corpus Christi, em 1931, acompanhado de texto crítico sobre o mito de deus.

O “Anteprojeto para Miss Brasil” é uma pintura feita em 1931, exposta no “Salão de 31”, famoso no cenário das artes plásticas no Brasil, por ter aberto os salões oficiais para o modernismo. O Quadro de Flávio de Carvalho é o oposto da estética neoclássica, baseada no naturalismo. Vieira. 1984. p.23-29. Toledo. 1994. p. 119-120.

<sup>14</sup> Sobre antropofagia e Flávio de Carvalho ver Toledo. 1994. p. 63, 71, 87, 90-94, 98, 101, 122, 125, 182-183, 297-299, 350-352, 377, 425, 430, 475-482, 505-537.

“Quando olho para o retrato do Segall me sinto bem. É o convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito por Flávio, sinto-me assustado, pois nele vejo o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros...” (FIG. 9 e 10)<sup>15</sup>



9 - Lasar Segall, *Mário de Andrade*, 1927, ost, 73 x 60 cm  
MICELI, 1986. FIG. 60.



10 - Flávio de Carvalho, *Mário de Andrade*, 1939, ost, 111 x 80 cm  
MATTAR. p. 36.

O *Bailado* é, também, em uma ampliação da obra, o conjunto das apresentações posteriores e das críticas que lhe foram feitas.<sup>16</sup> Esta combinação faz todo o seu universo, uma obra perturbadora em seu silêncio, como uma sombra, às vezes um fantasma, deixando em seu rastro uma questão desconcertante: Como explicar uma obra relevante para o teatro moderno no Brasil ficar sempre escondida?

Sendo assim, o *Bailado* é um conjunto de problemas que não se encerram na obra originalmente encenada pelo autor e seus companheiros de experiências, porém esta ampliação não pode substituir o objeto próprio de Flávio de Carvalho com suas características específicas.

Esta ampliação deve servir para compreendermos os modos de inserção alterada do *Bailado* no contínuo da história das artes no Brasil.

<sup>15</sup> Andrade, Mário de. *Um salão de feira*. Diário de S. Paulo, 21.10.1941. Apud: Toledo, 1983. p. 59. Toledo, 1994. p. 354 e 386.

“O Mário era um homem que não tinha dúvidas em discorrer em público sobre o seu ‘lado tenebroso’. Caminhava para ser um ser completo.” Carvalho. *Notas sobre Mário de Andrade*. Artes plásticas, São Paulo, ano 1, nº 4, p. 5, mai/jun 1949. Apud. Toledo. 1994. p.378-379 e 389.

A comparação entre os retratos de Mário de Andrade (FIG. 9 e 10) esclarece algumas das distinções e semelhanças entre a pintura de outros artistas e a de Flávio de Carvalho, que não rompe com a representação naturalista, mas deforma-a com cortes e contrastes no contínuo do retrato, até o limite do reconhecimento do retratado. Seleciona quase exclusivamente a cabeça e as mãos, fazendo o restante do campo pictórico composto por manchas que sugerem ou indicam o mundo e o ofício do retratado.

<sup>16</sup> Esta ampliação do texto, faço a partir da teoria da recepção de Jauss.



## 2.1. UMA (ANTI)CELEBRAÇÃO

“Hoje o teatro caminha para uma nova sensibilidade, ele tornou-se mesmo um problema plástico e estético, essa sensibilidade envolve um concerto entre os sentidos, uma ligação entre um sentido e outro, por exemplo o som da palavra tem um correspondente colorido e geométrico e vice-versa.

Outra descoberta importante que afetará o teatro é a referente a que as emoções podem ser representadas com formas e sons que não são reproduções das sensações visuais e auditivas encontradas antes na vida diária. O aparelho psico-receptor do homem aumentou consideravelmente a sua sensibilidade e conseqüentemente alterando o seu modo de avaliar as coisas.

Veremos num futuro próximo um teatro que[,] fugindo da sensação visual fotográfica e da sensação auditiva fonográfica, apresentará ao público um compêndio de emoções que afetará vivamente por ser uma coisa que pertence à sua sensibilidade mais íntima, talvez adormecida, e aos domínios de um pensamento apurado. As mandingas da família deixarão de interessar como histerismo teatral, a elevação geral do homem se encarregará da mudança do tema no teatro.”<sup>17</sup>

A fim de garantir a melhor apresentação de sua proposta para o “Teatro da Experiência”, que deveria sustentar o projeto de modernização que fundamentava o Cam, a peça desenvolve diversos tipos de experimentações, explorando a coreografia, as vozes, a música e os demais elementos cênicos. A marcação de palco é bem definida para algumas cenas e livre para outras, as vozes mesclam falas inteligíveis com novos sons, a música é experimental com improvisações e organiza o ritmo e a vibração de toda a peça e os elementos cênicos (totem, corrente, luzes, e gaze) são tão ativos e imprescindíveis quanto os atores.<sup>18</sup>

A encenação é, na verdade, uma (anti)celebração que começa com o anúncio da morte de deus, fato a partir do qual todos, individual e coletivamente, agem como se quisessem avisar ao mundo e a si mesmos sobre a morte de deus, numa repetição deste aviso envolvida em choros e soluços, criando um clima de verdade para o fato, uma vez que a repetição, por causa da presença constante e irrefutável do fato anunciado, fixa o que afirma e anula sua contradição.<sup>19</sup>

Demonstrada a inegável inexistência de deus, passa-se a contar a história de seu fim. Apresenta-se a vida de deus igual às feras do mato, vivendo numa natureza sacralizada, portando o indesejável atributo de não poder ser transformada, exatamente contrário ao projeto de Flávio de Carvalho, que não só propunha como transformava constantemente a natureza no sentido complexo e

<sup>17</sup> Carvalho. *O problema do teatro*. 1935. In. Mattar-a. 1999. p. 37.

<sup>18</sup> “A idéia do cenário para mim forma um único conjunto com a idéia de teatro. Separar um do outro é um ato de cretinismo dificilmente crível. O teatrólogo deve também saber fazer cenários, ou vice-versa. O problema é um só: movimentar coisas iluminadas e sonoras para provocar uma reação sensacional na assistência.

Não importa se os atores são fixos e sonoros e os cenários em movimento, ou vice-versa, ou uma combinação desses. A arte consiste em apresentar uma série de sensações visuais e sonoras e provocar na assistência uma emoção profunda que forçosamente varia com a capacidade de perceber do assistente. O cenário não precisa ter nenhuma significação objetiva, não precisa representar os objetos que encontramos na vida.

O cenário, os atores, o som, a iluminação, devem formar um aglomerado de coisas em movimento, um conjunto emotivo sensacional, provocando no homem uma reação sublimativa, excitando o seu erotismo possivelmente contido pela civilização, jubilosamente fecundando a sua alma com novos desejos.

O contínuo teatro-cenário-assistência, não é um dogma místico, criação de um decreto, como a virgindade de Maria ou a brancura do Espírito Santo, ele é um campo de expansão da imaginação do homem, ele simboliza o entusiasmo, ele é um meio sonoro visual e psiquicamente tátil de mostrar ao mundo quanto o homem pode raciocinar.” Carvalho. *Palco, tela e picadeiro – Diretor de cena: Piolim*. 1931. In. Mattar-a. op. cit. p. 67.

<sup>19</sup> Jitrik. p. 95-100.

A repetição alterada e não harmônica (por exemplo, vozes e gestos diferenciados entre si) não é repetição, é contra a repetição, porque mínimas alterações denotam conteúdos diferentes que devem ser resguardados para não se perder o contínuo alterado da história. Na peça, como na vida cotidiana, as rupturas radicais são poucas e mostram um desenvolvimento gradual, muitas vezes lento e com retrações. Esta fatura de mundo é bem clara nos retratos, que apresentam uma lenta mudança no decorrer de muitos anos de pesquisa sobre formas e cores e seus significados.

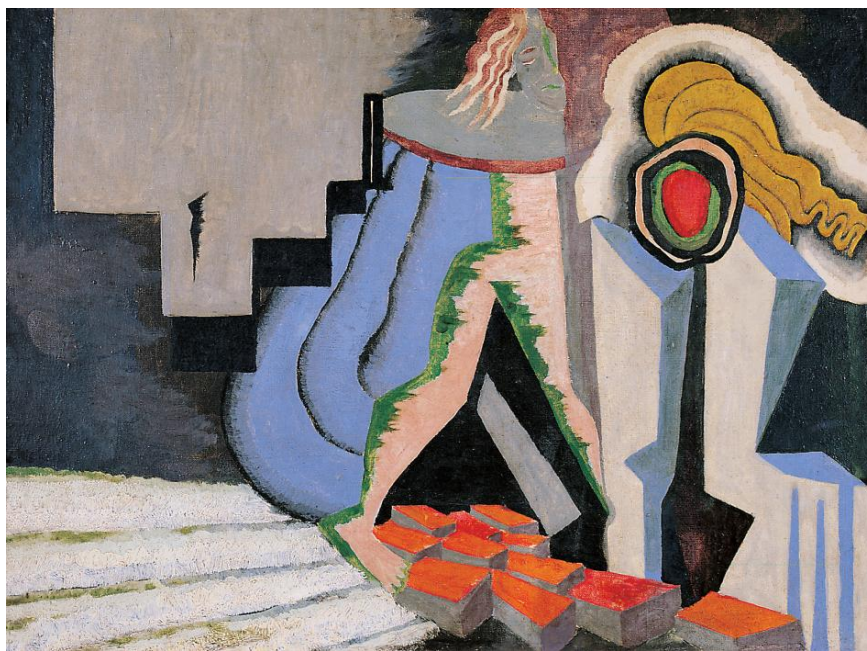
ampliado que esta deve ter constituída com o homem.

Mas o homem não é só grandeza e a inferioridade humana, travestida de mulher sedutora, leva deus a cometer todos os pecados que lhe retiram a divindade, perdendo assim a sua própria vida que residia na superior existência que tinha no mundo selvagem original. Deus morre porque se iguala e se submete à mulher inferior, capaz de acabar com ele por causa desta inferioridade.

A morte de deus reativa as lembranças sobre o deus superior, que agora é visto como afastado e remoto. O lamento revive o castigo divino sobre o pecado humano, mas o homem reconhece que esta dor é provocada por suas lembranças e parte em busca da nova vida.

O homem, sem deus, está diante de si e procura as respostas que não mais estão prontas em qualquer escritura sagrada ou crença. Este mundo leigo, sem heróis e sem segredos, é uma surpresa constante e o desconhecido instaura a perplexidade, atributo do homem que se depara com um mundo desprovido da certeza emanada de deus. O homem que busca o mistério oculto é o investigador que abandona sua neutralidade diante do mundo e procura a solução para tudo que era tido como um mistério.

As respostas que deus não mais pode dar são criadas pelo homem que transforma os restos do deus em matéria-prima para a indústria. O corpo do (deus) morto deve ter um destino e este é a dessacralização definitiva de deus.<sup>20</sup> O mundo mecanizado assume e transforma o que restou desta dessacralização (FIG. 11), a indústria usa partes do corpo do não mais deus, demonstrando que a ciência e a tecnologia são leigas e que o desenvolvimento não se sustenta mais no sagrado.



11 - *A Inferioridade de Deus*, 1931, ost, 65 x 72 cm.  
Coleção Assis Chateaubriand, MAM-RJ, MATTAR. p. 22.

O que matou deus, a psicanálise, gera nesta última fala um retorno ao anúncio inicial e uma passagem para o mundo comum, para refazer o ritual quantas vezes for necessário e saber que o anúncio da morte de deus é definitivo.

<sup>20</sup> Cf. *Anjo caído*, de Paul Klee. Sevckenko. 1987. p. 46-49.

## 2.2. ESPAÇO CÊNICO

Flávio de Carvalho, além de explicitar sua forma de ver e combater as religiões, não deixa dúvidas sobre sua concepção de teatro como ambiente de modernização da representação teatral e resolve a equação da arte revolucionária existir apenas com forma revolucionária, colocando no palco brasileiro, mais uma vez, a integração entre forma e conteúdo.<sup>21</sup>



12 - Cena d'O Bailado do Deus Morto, 1933.  
MATTAR. p. 59.

O palco é simples e frontal para a platéia. Ocupado por poucos elementos cênicos (pano, coluna, corrente, luzes, músicas e fundo - FIG. 12) integrados na complexa relação simbólica estabelecida pelo artista para a superação do mito através do teatro ritual, que procura se desvencilhar de quaisquer processos ritualísticos.

O fundo do palco, “como uma improvisada rotunda ondulada, [é] a porta de aço do antigo armazém, que [dá] para a calçada da rua Pedro Lessa”.<sup>22</sup> A rotunda, que em geral nos teatros “forma um espaço cênico que é a imagem mais próxima possível da neutralidade”,<sup>23</sup> aqui, por um lado, é a presença viva da rua e, por outro, a ação da rotunda que interfere na peça com seu ondulado regular movimentado pelas luzes e sombras de cena. Não cobrir a porta e usá-la como elemento cênico que invoca o mundo não cênico por trás de todas as cenas é deixar pulsar na peça o mundo exterior, mantendo constantemente estreita a relação entre o teatro e a vida fora dele –através da cena teatral vê-se uma porta do mundo. Com a rotunda e os demais elementos cênicos ativos, o palco não é o espaço neutro para a encenação, ele é parte indispensável da ideologia da peça. Em diversos outros elementos e situações do Bailado veremos como Flávio de Carvalho dinamiza a interpenetração dos mundos artístico e não artístico, participando da construção do movimento ocidental de modernização do teatro com cenografias pouco ou não naturalistas:

“Desde o início do século – de forma consciente ou sistemática nos últimos vinte ou trinta anos – faz-se sentir uma sadia reação no campo da plástica cênica [contra o cenário naturalista e ilustrativo]. O cenário não apenas se liberta da sua função mimética, como também assume o espetáculo inteiro, tornando-se seu motor interno. Ele ocupa a totalidade do espaço, tanto por sua tridimensionalidade quanto pelos

<sup>21</sup> Ver experiências de Vianna e Moreyra no capítulo O teatro moderno no Brasil: contexto teatral do Bailado. Aliás, esta é uma discussão típica do modernismo como um todo. Ver revoluções burguesas em Argan.

<sup>22</sup> Toledo, 1994. p. 183.

<sup>23</sup> Vasconcellos, 2001. p. 171.

vazios significantes que sabe criar no espaço cênico. O cenário se torna maleável (importância da iluminação), expansível e co-extensivo à interpretação do ator e à recepção do público. Em contraponto, todas as técnicas de jogo fragmentado, simultâneo, nada mais são do que aplicação dos novos princípios cenográficos: escolha de uma forma ou de um material básico, busca de um tom rítmico ou de um princípio estruturante, interpenetração dos materiais humanos e plásticos.”<sup>24</sup>

O cenário sumário é o contrário da profusão de imagens do cenário religioso católico e requer do público outra relação que não é mais a devoção aos objetos de atenção e culto.

O espaço é aberto para que a dinâmica da vida deixe suas marcas e preencha os vazios sem a presença física de objetos que obstruam ou desviem esta dinâmica. O palco limpo é ocupado pelo movimento que é alterado durante toda a encenação e pelas falas que apresentam um conteúdo diverso dos diálogos cotidianos. Este espaço aberto é necessário para conter os novos valores expressivos.

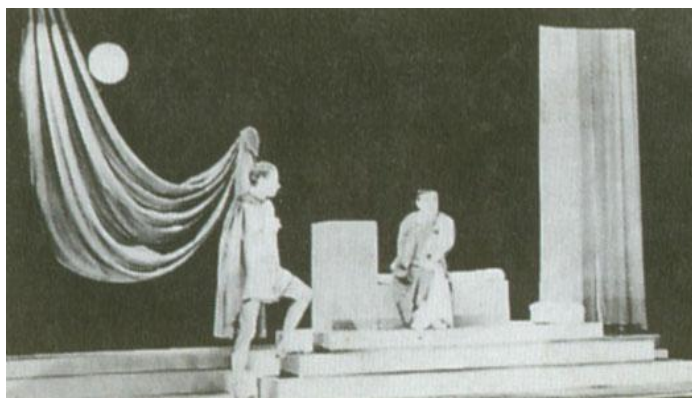
Este procedimento é feito noutros cenários (ver FIG. 13, 14 e 15), nos quais o artista faz um teatro não naturalista, colocando-se no centro da questão da autonomia social da arte, que não reproduz parcial ou integralmente as formas naturais da vida, mas que expõe formas específicas da obra de arte. O cenário é uma obra que discute sua própria história, como, aliás, é comum em toda a produção do artista.

A arquitetura produzida pelo artista também tem este fundamento da forma complexa e limpa que é transformada pela presença da vida, que carrega seus ambientes com os objetos necessários para a sua continuidade (FIG. 16 e 17). A novidade arquitetônica existente na sede da fazenda Capuava é a integração entre o imóvel e a paisagem,<sup>25</sup> transparecendo a “maneira ideal de viver”, como definiu certa vez.<sup>26</sup>

Valer-se do recurso do objeto limpo para instaurar renovados espaços a partir de renovadas relações com os objetos está presente em vários dos seus monumentos (FIG. 18,19 e 20)



13 - Teatro Ruth Escobar, Grupo Móbile, 1965  
MATTAR. p. 51.



14 - *Calígula*, Albert Camus, Teatro de Alumínio, Teatro das Bandeiras, 1959  
MATTAR. p. 48.

<sup>24</sup> Pavis, 1999. p. 42-43.

<sup>25</sup> Cf. Riani. 1999. p. 5.

<sup>26</sup> Cf. Simões. 1999. p. 14.





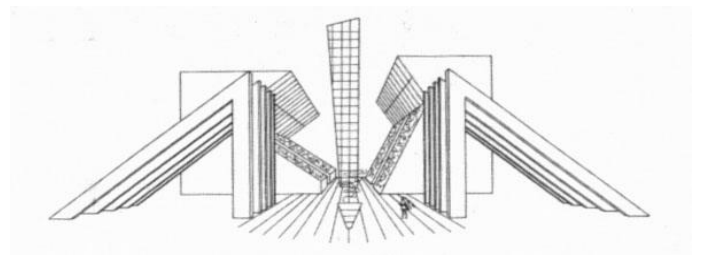
15 - Bailado Dorinha Costa, 1951, Sinfonia de Camargo Guarnieri  
MATTAR. p. 38



16 - Conjunto da Alameda Lorena, São Paulo, 1936-38  
MATTAR. p. 25



17 - Fazenda Capuava, Valinhos, São Paulo, 1938  
MATTAR. p. 49.



18 - Monumento à FEB, 1970  
MATTAR. p. 57.



19 - Monumento à Universidade Internacional de Música, 1955  
MATTAR. p. 42.



20 - Monumento ao Padre Anchieta, 1954  
MATTAR. p. 41.

### 2.3. UMA COLUNA COM UMA CORRENTE

O espaço aberto é utilizado como forma não ocupada e pensada para realçar os elementos físicos que dominam o campo visual do palco. Nele há uma coluna metálica monumental com uma corrente (FIG. 21 — Ver FIG. 44, p. 89). É um totem moderno que mantém presente o mito que se nutre da vitalidade da cena, uma vez que “o indivíduo transporta a sua personalidade para o objeto ou animal totem.”<sup>27</sup> O objeto único no espaço aberto ganha a força de um símbolo irremovível, porque

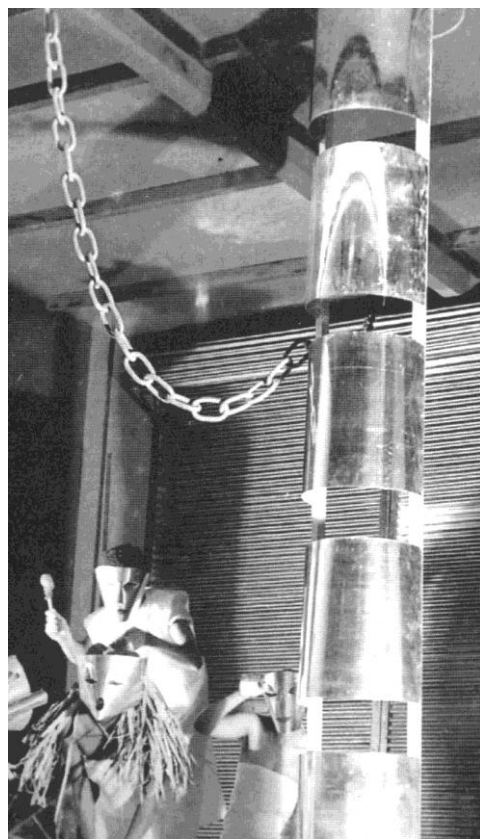
“o totem é o igual do indivíduo. [...] o ponto de repouso final do Eu das massas crentes, [...] serve de estrutura para receber o Eu deslocado, [...] é um objeto simbólico, intimamente ligado ao velho chefe, o homem-deus.”<sup>28</sup>

O totem é a imagem que anuncia a ruptura com o poder indesejável. O “fenômeno da totemização é comum a todas as organizações sociais. Ele acontece com todas as massas dominadas por um chefe despótico e é sempre o resultado da revolta contra o monopólio.”<sup>29</sup>

Usar um totem de alumínio, desprovido de formas que remotamente signifiquem a aproximação do homem com o mundo natural (o totem do Bailado não é a imagem naturalista de nenhum elemento da natureza) faz parte da luta contra o poder unilateral e está na base das investidas de Flávio de Carvalho contra o Estado opressor, porque este totem não tem formas relativas ao mundo mítico ou natural e sim formas típicas das artes e da produção industrial contemporâneas. O Bailado não é uma luta contra um mundo imemorial, mas contra formas opressivas (algumas vindas dos tempos imemoriais) que atuam em seu tempo.

A imagem do totem que anuncia uma mudança radical foi aplicada pelo artista à política no capítulo “Totemismo político atual”,<sup>30</sup> no qual relaciona diversos movimentos sociais contra ditaduras, entre eles o caso brasileiro: “O estado atual do Brasil após a revolução é de início de totemismo. O povo parece não querer tolerar a continuação da velha ditadura, pois realmente uma revolta perde sua significação quando ela não dispersa o despotismo.”<sup>31</sup>

O Bailado leva às últimas conseqüências esta necessidade de dispersão do despotismo através da ruptura dos laços de integração totêmica do homem com o ser superior, apresentada plasticamente na corrente que se parte, “após interromper-se o elo entre o deus e os homens” (ver FIG. 45. p. 92).<sup>32</sup> Este elo partido anuncia outro elo, invisível, entre os homens e suas criações, marcado pela liberdade de ação sobre o que restou dos antigos laços. Da mesma maneira que o deus foi dessacralizado e reutilizado o totem permanece na cena como o sinal das novas faturas que virão.



21 - (Quase) totem e corrente inteira no Bailado; 1933; MATTAR. p. 59.

<sup>27</sup> Carvalho. Experiência nº 2. 1931. p. 54.

<sup>28</sup> Idem. p. 54-55.

<sup>29</sup> Idem. p.56.

<sup>30</sup> Idem. p. 56-57.

<sup>31</sup> Idem. p. 57.

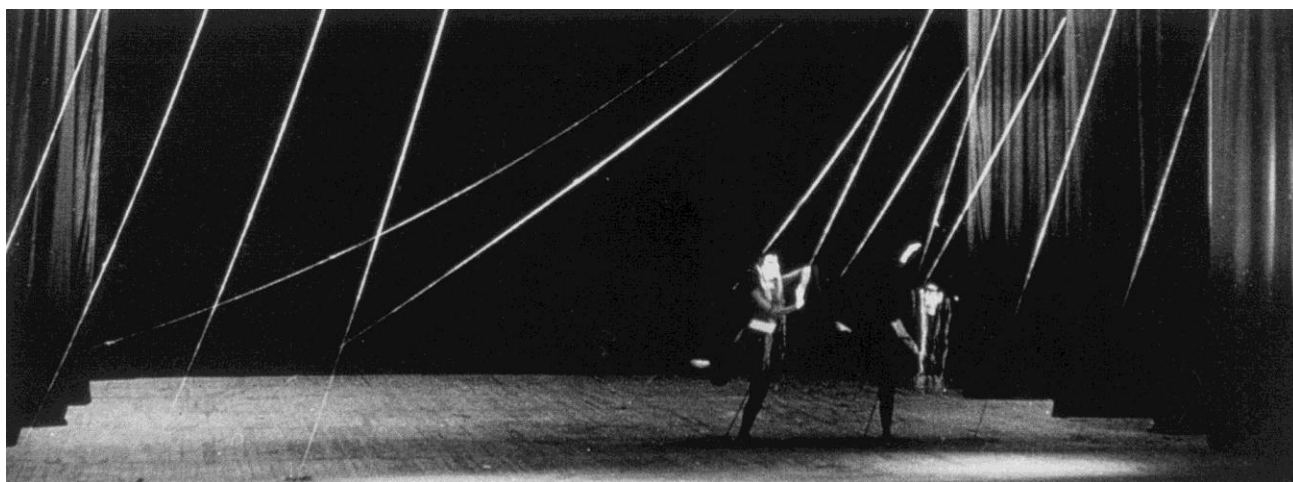
<sup>32</sup> Sangirardi Jr. p. 45-46.

A coluna e a corrente permanecem no palco numa demonstração da possível convivência com os elementos que outrora foram os elos de ligação com deus, mas que agora possuem outros valores simbólicos. O novo não é realizado através do abandono do passado, mas sim na relação renovada com o que restou das tradições após a crítica histórica do passado. O artista se insere na tradição do modernismo que mantém uma relação histórica de combate ao passado imediato e seus fundamentos.

## 2.4. BAILE DE LUZES

O totem, de alumínio, reluz sob a vibração da luz de cena, como as máscaras, multiplicando os efeitos da iluminação e, conseqüentemente, criando, com este recurso de espelhamento móvel e variado, um espetáculo que se desdobra formalmente. A cena não é reduzida aos atores e sim pertencente aos movimentos em que estes se integram. Os atores usam “máscaras de alumínio e camisolas brancas, [criando] o efeito cênico [de] um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio”,<sup>33</sup> que se realçam no cenário de fundo negro.<sup>34</sup>

A iluminação é criada para ser percebida e apreendida como elemento autônomo integrado, funcionando como os atores. São participantes de uma grande sociedade universal (conhecida como vanguardas históricas) que se liberta de seus mitos.<sup>35</sup>



22 - Flávio de Carvalho, Cenografia e iluminação para *Ritmos de Prokofief*, Teatro Cultura Artística, 1956. CHIARELLI-a, 1999. p. 73.

O uso do claro-escuro para criar o visível e o não visível é uma forma de dinamizar a cena que não é apresentada como um quadro completamente visível (FIG. 22). O que não se vê está ali de alguma forma, ou fisicamente obscurecido ou ideologicamente enraizado .

A luz é trabalhada como iluminação física e intelectual, realizando a concepção de iluminação como esclarecimento do tema e da forma teatral. Construída com a cena, impregna os participantes e lhes dá condição de construir outras imagens de mundo.

<sup>33</sup> Carvalho, 1973. p. 102. RASM, 1939.

<sup>34</sup> Sangirardi Jr. p. 45.

<sup>35</sup> As vanguardas históricas, com modos diferentes de fazer suas oposições ao estabelecido, formaram uma grande sociedade universal, cujos participantes, espalhados pelas cidades ocidentais mais cosmopolitas, especialmente centros urbanos onde floresciam indústrias e bancos, integraram-se de diversos modos, aprimorando suas estéticas e formas. O contrato dessa sociedade foi a produção de ações e obras de arte que não só difundissem essa produção, mas que conquistasse adeptos para a revolução das artes e do homem.



## 2.5. UM PANO DE BOCA FEITO DE GAZE

O pano de boca é uma peça de tecido, algumas vezes pintado com cenas alegóricas ou alusivas ao teatro ou às artes em geral, colocado entre o proscênio e o palco. É um tipo de cortina movimentada no sentido vertical, “encontrada nos grandes teatros construídos entre os séculos XVII e XIX”. Sua função é abrir o cenário “somente no início do espetáculo, evitando o desgaste do interesse criado pela ambientação”, assim como, fechar o último ato indicando o término da peça. Algumas vezes pode ser utilizada para separar os atos ou cenas uns dos outros.<sup>36</sup>

Há no Brasil alguns panos de boca muito interessantes pela boa qualidade das pinturas: o Teatro da Paz, em Belém do Pará, tem o pano de boca pintado por Carpezat; o Teatro Amazonas, em Manaus, tem pintura atribuída a Crispim do Amaral; e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro tem pintura de Eliseu Visconti.<sup>37</sup>

No *Bailado*, o pano de boca em vez de vedar, vela parcialmente; em vez de deslizar na horizontal, como adotado nos teatros a partir do século XX, sobe e cai, como nos teatros tradicionais até o século XIX, mas contra eles, pois deixa a cena semiaberta, indicando que outra coisa diferente do usual vai acontecer.

Tudo começa com a suspensão de um véu parcial, porque aquele ambiente -palco ou território sagrado-, com toda a sua história, já está introjetado ou é conhecido pelos presentes.

A direção da peça tratou cuidadosamente dos elementos cênicos, profundamente simbólicos por causa dos seus conteúdos significativos. O que antes era meio para chegar aos atores (descortiná-los, iluminá-los, assentá-los num ambiente, etc.), agora atua de maneira decisiva, transformando a representação num ato de multiplicação constante dos elementos simbólicos, uma vez que a atividade cênica engloba tudo que é colocado no palco e se expande até as relações sociais fora do universo teatral.<sup>38</sup> Isto fica evidente no fim do primeiro ato, quando o autor presenteia o que foi deus com títulos de honra e vacas, ao mesmo tempo em que presenteia o público com a plasticidade e a musicalidade da cena em que

“[...] o tantã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as três vozes vão recuando [no palco] e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, [...]”<sup>39</sup>

que vela parcialmente a cena, obscurecendo o interior do palco, onde se desenvolve uma trama urdida para além deste suave véu semitransparente. Quando “o tantã morre com apenas um golpe seco e curto” encerra-se bruscamente o desenrolar suave da diminuição da música e do recuo das bailarinas e vozes. A relação entre o tantã e a gaze transcende suas participações como complementares aos atores e estes dois materiais adquirem os valores de atores em cena e a forma como são utilizados os transporta do palco para o colo do público que buscava a cena por trás da gaze

<sup>36</sup> Cf. Vasconcellos. 2001. p. 24, 53-54, 59-60, 147 e 216.

<sup>37</sup> Cf. [www.ctac.gov.br](http://www.ctac.gov.br), 08.04.02.

Cf. Vasconcellos. op. cit. p. 147.

<sup>38</sup> Na peça *O Café*, Mário de Andrade transforma o pano em um elemento super ativo: desce lentamente, dando um tempo para a cena ser fixada (p. 403); cai depressa, como se quisesse fechar logo a cena da partida melancólica das mulheres casadas (p. 406); “farseia” ao cair de repente quando deveria subir (p. 406-407); “cai com violência, sem achar mais graça nenhuma na farsa”, assumindo uma atitude passional (p. 412); cai lento, como sem cair, numa demonstração da sustentação da cena, seu movimento arrastado acompanha a marcha das pessoas (p. 414); cai com estrondo, comemorando a vitória dos trabalhadores (p. 421). Trata-se de uma *pano-ator*, solidário aos trabalhadores e integrado às suas lutas.

<sup>39</sup> Carvalho. 1973. p. 85.

e a perde num som que corta esta busca.

O segundo ato começa com o pano de boca velando o palco. Por trás desta quase transparência o lamento desesperado do homem que procura respostas para suas indagações. Seu “cântico nostálgico e prolongado” atravessa o cenário e vai se instalando no teatro à medida que “o pano sobe enquanto o cântico continua”. Desvelada a cena, altera-se o ritmo com a presença do batuque.

Por fim, antes da última fala, “cai o pano”. A terrível afirmação final sobre o deus morto acontece quando o ritual-teatro já é semi-acessível. Um véu suave, que não separa totalmente o público da peça que o desafia, deixa transparecer o resultado final e impede que este seja alterado em favor da continuidade de deus, porque o véu guarda em seu interior uma fala que só existe no mundo externo a ele. A ambigüidade aparente desta fala –ser interna e externa à peça–, nesta situação, insere o público de forma definitiva no ritual-teatro, porque só o mundo do público comporta a afirmação final, desaparecendo com uma possível ambigüidade resultante da recepção imediata de toda a cena.

A gaze, apesar de sua constituição física, corta a cena. Sobe no início da peça, como se suspendesse o que vela o inconsciente, e cai no fim, deixando aberta a via de interferência da arte na vida, assim como, propicia o movimento inverso. Vela esclarecendo seu papel. Subverte sua função de vedar o palco por ser transparente e utilizada como recurso cênico, contra o pano bem comportado e neutro, que simplesmente separa a cena da platéia. A apropriação do elemento físico do teatro –o pano de boca– como elemento cênico leva para o público, pelo menos, a noção da possibilidade de apropriação e alteração radical dos elementos existentes nos objetos e locais trabalhados.

A convicção de que se trata de um teatro vivo e perigoso, porque está totalmente ligado ao mundo real e age contra uma das bases de sustentação do Estado, levou os poderes constituídos, representados pela polícia, a fecharem o Teatro da Experiência.

### 3. UM TEATRO COLETIVO

“Devido à natureza do instrumental [...] os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua [...] - todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Oswaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte.”<sup>40</sup>

“O Bailado do deus morto” é um teatro coletivo. Obviamente a atividade teatral é uma das mais coletivas no mundo da produção artística, mas o Bailado vai mais longe que a integração entre atores, pessoal de técnica e público. É uma cena coletiva, sem personalidades ou personalismos, na qual os personagens não têm papel específico e não representam temas particulares, as falas se misturam e todos participam das cenas representando tipos gerais.<sup>41</sup>

Os atores não vestem personagens e sim papéis sociais expressos através de grupos e ocupações, todos públicos e anônimos.<sup>42</sup>

Orquestra, Coro e Vozes 1, 2 e 3 são amplos demais e definem apenas conjuntos de vozes sociais e o Lamentador, que tem um status mais definido é também amplo o bastante para representar qualquer forma de lamento sobre as perdas dos valores mais sagrados. E mesmo esta individualidade de um Lamentador é destruída na forma como participa dos diálogos e no vestuário semelhante ao dos demais participantes

Os atores comunicam suas mensagens –e seu universo– para o público através das falas (como é usual no teatro) e dos gestos expressivos. Estes são ao mesmo tempo mínimos e exagerados e muito significativos por causa das formas geometrizadas e muito distintas das expressões corporais cotidianas. São verdadeiras alegorias do trabalho mecanizado e do gesto alienado:

“4 mulheres alinhadas de um lado e 4 homens com tambores e outros instrumentos africanos do outro em forma de V. Um lamentador no apex do V. [...]”

Coro (chorando alto): *ah! ah! ah! eh! eh! eh!* (choro nostálgico) lamentador dá um passo para a esquerda conservando as mãos para cima fazendo figura geométrica e brusca. [...]

V2: (voz dois): *ele era grande entre os heróis e esplêndido entre os homens* (levantando os braços retos para cima) [...]

o lamentador dança para a direita e para a esquerda do palco com movimentos geométricos [...]

L: (com movimentos quebrados e sem sair do lugar) (1 figura geométrica para cada frase): [...]

(cada uma das vozes faz uma parada brusca e geométrica) [...]

V2 e V3: (cantando baixinho e com os braços esticados para frente): *o encanto do mato...* [...]

continua a dança de V1 V2 e V3 abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima.”

É um bailado baseado no estandarte do gesto mecânico, numa transposição para o ritual do controle corporal realizado pelo mundo industrial, já devidamente informado pelo gesto ritual. A relação de semelhança entre a alienação contida no trabalho capitalista e a fetichização contida na crença religiosa é explicitada nos gestos alegóricos, resultantes destes dois mundos míticos –o mito

---

<sup>40</sup> Idem. p.103.

<sup>41</sup> O teatro crítico a partir do fim do século XIX vai, pouco a pouco, por causa da crise capitalista com o advento do imperialismo, deixando de ser representação do indivíduo para se tornar cada vez mais representação do coletivo. Sobre estas mudanças ver Kühner.

<sup>42</sup> Ver história anônima de Wölfflin.

do deus salvador e do trabalho industrial emancipador. O corpo em movimento é a expressão viva de sua “arte de ação”<sup>43</sup> contra o alheamento, numa declaração aberta de que o “teatro não é fenômeno isolado”.<sup>44</sup>

O Lamentador é um personagem forte, embora não identificado a nenhuma individualidade, não possuindo as características do personagem teatral que representa uma personalidade. Assume o papel de criador, até então atribuído a deus, mas reconhece que suas criações não derivam de forças míticas e sim das relações com seus semelhantes, porque aceita o fato destes afirmarem que ele “não pode” criar um novo deus.

O Lamentador, ao afirmar que “A psicanálise matou o deus”, reconhece esta representação teatral como o ritual que explica os motivos e as necessidades para a morte de deus, assim como, estabelece a impossibilidade de fazer “o novo deus...”. A derradeira tentativa de reviver os mitos com a criação de um novo deus recebe o golpe final da psicanálise. Esta síntese expõe, em tudo que não diz, alguns dos fundamentos e perspectivas de todo o ritual e conta a moral da história: este seria o último ritual necessário para sair do mundo mítico. A última frase da peça, numa clara paródia ao culto católico, é a bênção de despedida, que não deixa o público partir em paz e sim com sérias dúvidas sobre o culto, inclusive ao teatro tradicional que foi momentaneamente destruído nas entrelinhas do teatro de experiência.<sup>45</sup> Infelizmente para o país em geral e para os modernos em particular, apesar de vários deles terem participado de todo o movimento do Teatro da Experiência, o público conservador, em defesa do teatro naturalista e ilustrativo exclusivamente voltado para o entretenimento, reagiu violentamente contra o projeto moderno do Cam que colocou a contradição na sociedade que a negava, expôs sem meias palavras a invalidade de deus, defendeu abertamente a convivência livre de coerções entre as reais diferenças e fixou a reflexão crítica como indispensável para a produção artística, tornando evidente, com estes atos, a falsa harmonia estética e política do Estado hegemônico e autoritário que ocultava as lutas sociais e eliminava todos os focos de críticas que pudessem desestabilizar qualquer pilar do governo Vargas.

A contradição vivida pelo Lamentador entre a pretensão de restaurar a deificação, através da tentativa de criar um novo deus, e a afirmação da superação dialética deste problema anunciando a morte de deus pela psicanálise significa que o Lamentador está saindo da peça e se aproximando dos homens da platéia, deixando de ser um personagem tangente à quarta parede e passando a ser um homem comum que exorcizou deus. Com sua última fala o Lamentador transforma-se num narrador que se confunde com os participantes do ritual e com a platéia, porque a afirmação de uma ciência leiga contra a deificação é uma passagem textual e literal do ritual para a vida cotidiana, uma vez que o ritual não comporta o conhecimento científico e libertador da ciência moderna.

Desta maneira o lamentador faz um movimento de nascimento do homem moderno de dentro para fora do ritual, pois somente após sair do mundo mítico é possível afirmar a superioridade da ciência sobre deus.<sup>46</sup>

Ao assumir o papel do homem liberto de deus que explica o motivo da sua liberdade, o Lamentador assume o papel de um contador de história,<sup>47</sup> inserindo-se nela e envolvendo quem a ouve por causa do tema e da forma como é contada. No fim da encenação percebemos que não se

---

<sup>43</sup> Chiarelli-b. 1999, p. 53-56.

<sup>44</sup> Fortes. 1981, p. 32.

<sup>45</sup> A discussão sobre deus e a pesquisa sobre o comportamento das massas religiosas foi feita pelo artista na “Experiência nº 2”, em 1931.

<sup>46</sup> Este tipo de movimento é realizado pelo artista em seus retratos, nos quais procura expor o interior obscuro das pessoas retratadas.

<sup>47</sup> Cf. contador de histórias de Benjamin. 1994, p. 200.

tratava de uma simples cena teatral externa aos participantes –atores e público–, mas sim de uma vivência coletiva da morte dos mitos e da impossibilidade de novos mitos, tanto expressa pela não possibilidade de criação de um novo deus quanto pela eleição da psicanálise que tem em sua base o fim dos mitos e a autocrítica.

O Lamentador é uma dupla figura que se insere no ritual para dele sair, demonstrando que a solução do problema não se encontra em seu interior, mas na visão crítica de fora para dentro. O Lamentador se integra ao ritual e interpreta um tipo de personagem, mas isto não é suficiente para resolver a questão, é necessário que ele tome distância do problema para não se confundir com ele ou por ele ser moldado, encontrando a solução num objeto que não existe no problema: a psicanálise explica as questões apresentadas, combate o mito e não pode ser mitificada.<sup>48</sup>

A conclusão da peça deixa no interior do ritual-teatro e de nossa relação com este objeto a compreensão de que o Lamentador, ao mesmo tempo em que age, se coloca como observador de si e crítico desta ação. Isto mais se evidencia com a psicanálise, cuja investigação é a busca da explicação e da solução desta participação no mundo: interno e externo, mítico e crítico, um conflito entre dois lugares e dois modos de agir, simultâneos algumas vezes.

Só o observador de si, conhecendo-se dentro da história, é capaz deste olhar de fora que explica sua interpretação e garante que a psicanálise informe e seja a consequência da peça, ou seja, ela é um dos motivos e um dos destinos entre aqueles que se quer implantar e validar. A última fala do Lamentador demonstra que a investigação científica pode estar aliada à produção artística e que esta investigação resolve os problemas do seu objeto sem se projetar sobre ele ou a ele se adequar.

Autor e personagens se confundem, pois o texto é um recado do autor,<sup>49</sup> já expresso diversas vezes em muitas das suas ações. O Bailado só é possível porque existe um movimento inverso no qual a voz do autor é resultante das diversas vozes que a fundamentam. No fim da peça, autor e personagens representam o próprio progresso industrial do século XX, suas propagandas e sua crítica, quando se divulga o que será feito com o corpo de deus, indicando caminhos para implementar a liberdade individual socialmente inscrita,<sup>50</sup> o que quer dizer a inserção social do indivíduo na relação equilibrada entre arte, política, economia e lazer, possíveis apenas com o equilíbrio interno de cada um destes âmbitos, integrados entre si em seus diversos aspectos específicos e em suas formas gerais.

---

<sup>48</sup> Macherey. 1989. p. 73-79.

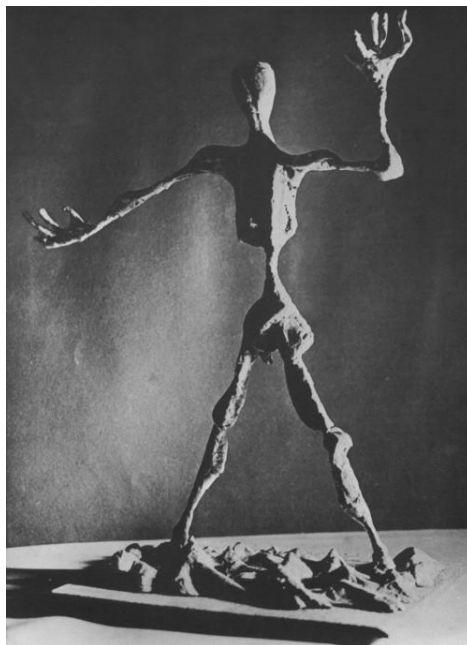
<sup>49</sup> “Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exhibições ginásticas de técnicas de narração, um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor.” Saramago. 1998. p. 27.

<sup>50</sup> “Em consequência da evolução capitalista, a noção de um instinto social ‘colocado em todos os homens pela natureza’ desaparece completamente. As liberdades *individuais* passam a parecer uma coisa ‘natural’, e os laços *sociais*, em contraste, parecem artificiais; parecem, por assim dizer, impostos ‘de fora’ ao indivíduo auto-suficiente.” No correr do século XX criou-se o dogma “de que a ‘liberdade’ é inerente -como se fosse um direito natural- ao indivíduo isolado”, tornando cada vez mais intenso o culto da “autonomia individual”, que é colocada em primeiro plano “quando a ‘igualdade’ envolvida na ‘liberdade universal’ se revela oca -uma igualdade puramente *formal*- e o princípio da liberdade se realiza na forma de uma desigualdade econômica e social gritante. (p. 229-259) [...]”

O avanço vitorioso das forças produtivas [...] resulta num modo de vida que coloca uma ênfase cada vez maior na *privacidade*. À medida que avança a liberação capitalista do homem, em relação à sua dependência direta da natureza, também se intensifica a escravização humana ante a nova ‘lei natural’ (liberdade individual) que se manifesta na alienação e reificação das relações sociais de produção. Frente às forças e instrumentos da atividade produtiva alienada sob o capitalismo, o indivíduo se refugia no seu mundo privado ‘autônomo’ (p. 232), [...]”

Além disso, não é evidente que essa ‘diferenciação’ constitua um valor em si. Dizer que ‘os homens são criados diferentes’ é mera retórica altissonante ou a mais superficial das trivialidades. Os homens só podem ser humanamente diferentes na medida em que qualquer forma de sociedade permite ou tolera uma diferenciação autêntica. Assim, a diferenciação real, longe de igualar-se à ‘autonomia’, só pode adquirir sentido e valor se for concebida como uma reciprocidade social. Ser diferente, apenas por ser diferente, nada vale. [...] É o *conteúdo* real da diferenciação que importa. Somente pode ser considerada como um valor a diferenciação capaz de ser integrada socialmente [...]”.(p. 239). Mészáros. 1981.

A constante experimentação, a série de retratos, a produção industrial, os projetos e monumentos pela liberdade social (FIG. 23 e 24), enfim, a produção de Flávio de Carvalho é o testemunho vivo desta integração equilibrada entre os diversos âmbitos da vida.



23 - Monumento ao prisioneiro político desconhecido, 1952  
DAHER, 1984. p. 176.



24 - Monumento a Garcia Lorca, 1968, tubos e chapas de ferro, 503 x 264 x 262 cm  
Foto: William Golino

### 3.1. ROUPAS E MÁSCARAS



25 - Cena do *Bailado*, 1933  
MATTAR. p. 9.

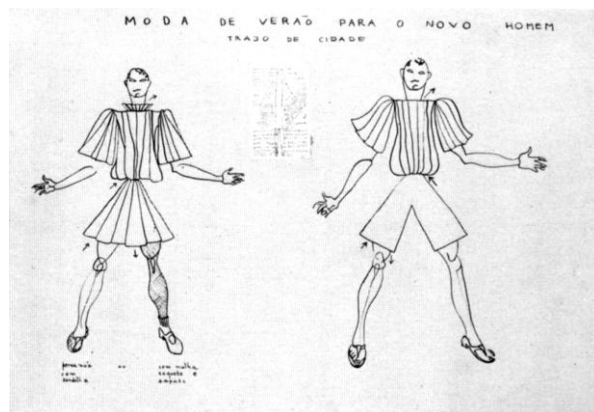
O figurino é bastante simples. Camisolas brancas lisas e máscaras geométricas de alumínio, criando uma forma que se completa com a marcação de palco e as danças, muitas delas também geométricas. Todo o ambiente geometrizado gera um clima de rigidez, que é quebrado continuamente por danças e músicas improvisadas e pela luz que dança sobre os atores, que a refletem expandindo aleatoriamente o bailado das luzes (FIG. 25).<sup>51</sup>

O vestuário é uniforme e uniformiza todos que celebram a morte de deus, pois enquanto houver mito o homem não passará de um igual ao outro, desprovido de sua identidade. A morte de deus está numa história de afirmação das identidades humanas

O campo de interesse de Flávio de Carvalho “responde, sem dúvida[,] às cisões características do que chamamos Modernidade, [...] clivada pela revisão da tradição proposta pelas vanguardas [e] pelo ímpeto da reivindicação de identidades nas artes”<sup>52</sup>



26 - Ilustração para a *Dialética da Moda*, 1956  
SANGIRARDI Jr., 1985. p. 74.



27 - Desenhos para o *Traje de Verão*, 1956  
DAHER, 1984. p. 196.

<sup>51</sup> Ver capítulo *Baile de Luzes*.

<sup>52</sup> Freitas. Apud. Lamego. 1999. p. 9.





28 - Desfile com o Traje de Verão, São Paulo, 1956  
MATTAR. p. 43.



29 - A Burguesa e o Cajira, Balé A Cangaceira, 1953  
ZANINI, 1983-a. v. 2 p. 781.

Flávio de Carvalho compreende a roupa como objeto da criação artística e solução funcional, tendo sua história e crítica (da roupa) publicada em jornais e congressos. O ponto alto desta discussão é o traje “New Look”, um traje tropical, alegre e ventilado, acompanhado de um gráfico explicando a roupa, que é a “conclusão alegórica para ‘A moda e o novo homem’” (FIG. 26, 27, 28 e ANEXO B).<sup>53</sup> A roupa adquire nas mãos do artista um valor simbólico diretamente derivado de sua funcionalidade, que é, por sua vez, derivada das relações sociais e destas com seu meio ambiente. Em *O Café*, Mário de Andrade usa as cores e as formas das roupas como símbolos vivos, marcando claramente seus valores sociais e a importância de critérios claros para seus usos no teatro.

A roupa é uma vestimenta totalizante por ser resultante e formadora da apreensão crítica do mundo e criada para resolver o problema geral do vestuário de acordo com as relações produtivas e com o ambiente em que será utilizada. A moda não se impõe abstratamente sobre o homem a partir dos modelos importados ou pré-estabelecidos, é feita para satisfazer as reais necessidades do usuário.

As experiências do artista com os trajes passam também pelo vestuário para o ballet “A cangaceira” de Camargo Guarnieri (ver FIG. 29)<sup>54</sup> e vão até as roupas para dois times de futebol, incluindo a maquiagem dos jogadores, em que o interesse está no bailado dos jogadores e não no jogo.<sup>55</sup>

Da mesma forma que suas intervenções são específicas para cada problema, pensarmos sobre elas deve preservar estas especificidades. Se a roupa é uma expressão crítica sobre o mundo e uma representação dos novos valores que se quer implementar, “vestir-se é o corpo encontrando sua própria criação, numa sociedade que procura anestesiá-lo [...] e seguir os ditames da moda é perverso, porque silencia o corpo e as necessidades de expressão”.<sup>56</sup>

Com as experiências e discussões sobre o vestuário e especificamente com o traje do homem brasileiro – New Look –, mais que lançar um modelo ou proposta de roupa, Flávio de Carvalho mostra que é possível pensar e mudar o vestir.

<sup>53</sup> Freitas. 1999. In Matar-a. p. 60.

<sup>54</sup> Toledo. 1994. p. 472-473. Leite. 1979. p.781-783.

<sup>55</sup> Para Flávio de Carvalho “o futebol era uma modalidade específica de balé popular, um espetáculo de beleza própria que poderia prescindir de regras, juizes, locutores, ‘cartolas’ e tudo mais que institucionalizasse aquele belo conjunto coreográfico. [...] o jogador um bailarino nato que merecia a complementação de um espetáculo de luzes e cores... [...] Para tanto, imaginou um novo traje colorido [...]” com juizes e jogadores maquiados, para um efeito “quase expressionista”. Toledo. 1994. p. 684-686 e 702. Sobre experiências de Flávio de Carvalho ver Antelo. 1997. p. 165-174.

<sup>56</sup> Miéle. 1998/99. p. 18.

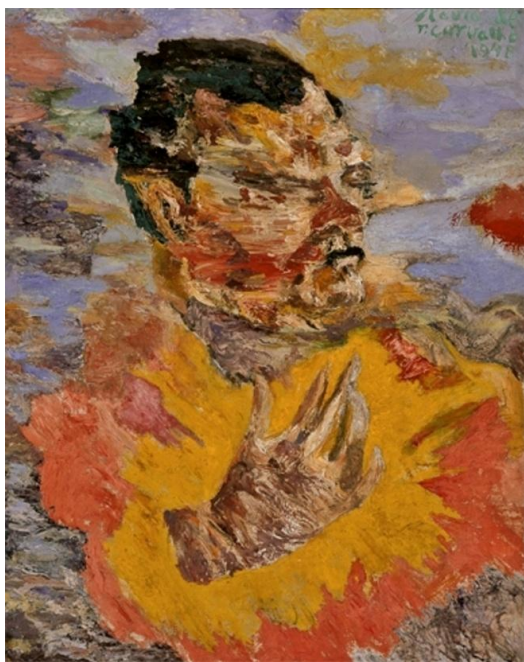


No Bailado se concretiza esta possibilidade. O vestuário se completa com a máscara, elemento físico que nos leva para a máscara social, indicativa das formas aparentes de convivência. Flávio de Carvalho “especula sobre as origens e a importância da máscara no passado e no presente”.<sup>57</sup>

“A máscara tem uma significação psicológica muito mais forte do que se costuma pensar. O traço característico mais importante da máscara é a imobilidade da expressão, e esse traço característico visa a eternização de expressões convenientes ao mundo; é naturalmente um processo de que o homem-ator[,] enfrentando o mundo, lança mão para poder se repousar do efeito de anestesia provocado pela imobilidade[.] Ele precisa [se] mexer, mudar de expressão rapidamente, executar profusões de caretas, dar largas ao demoníaco e ao chistoso que [estão] dentro de si, ser irreverente como a criança e inocente como o selvagem. Só a máscara pode ajudá-lo, só a máscara pode funcionar como um ponto de segurança eficiente, pode ocultar suas inferioridades. Só atrás de uma máscara é que a energia integral do homem tem possibilidades de desabrochar: protegido, como é, por uma expressão *standard*, a ação do homem demoníaco e técnico atrás da máscara não sofre nenhuma coação do mundo em redor, e ele pode assim rir e chorar e cantar e fazer caretas ao mundo. A máscara funciona como uma fortaleza.”<sup>58</sup>

A máscara do Bailado cai com a última queda do pano de boca. A psicanálise desmascara o teatro-ritual e leva ao desmascaramento da sociedade, ficando isto muito claro com as reações ao Bailado. Todos os envolvidos mostraram seus interesses e seus laços políticos e estéticos na batalha que se seguiu às apresentações de 1933, com defesas acirradas de posições favoráveis e contrárias à peça.

Desmascarar é tornar transparente, unir superfície e profundidade, realçar a integração com o mundo, no qual o desmascarado quase se confunde com a vida à sua volta (FIG. 30 e 31).



30 - José Lins do Rego, 1948, ost, 81 x 65 cm  
DAHER, 1984. p. 48.



31 - Roberto Burle Marx, 1952, ost, 90 x 70 cm  
MATTAR. p. 43.

<sup>57</sup> Freitas. 1999. p. 62.

<sup>58</sup> Carvalho. *Atrás da máscara*. (nov 1935). In. Mattar. op. cit. p. 68.

### 3.2. VOZES

As vozes no Bailado reforçam sua característica de encenação coletiva, como é coletivo o ritual, que, assim, não pode conter uma individualização ou personificação das vozes. Elas se misturam, deixando claro que o coletivo se sobrepõe a personagens particulares ou individuais ou que representem alguma forma de individualidade. Esta idéia de vida coletiva superior à vida privada é bastante evidente no teatro moderno, no Cam e nas outras atividades do artista, sempre atuando de forma conjunta com outros artistas e passantes que acorriam às suas ações.

A vida predominantemente pública, para Flávio de Carvalho, o faz reconhecer que o teatro é parte da realidade [e que o] público vem do mundo e faz a peça.<sup>59</sup> Adotando a concepção da produção artística ser o resultado da ação de um conjunto de participantes, que constituem o mundo artístico complexo e amplo,<sup>60</sup> o artista vai pegar os atores na rua, garantindo bastante liberdade na encenação, já que não foram adestrados pelas escolas de teatro com seus gestos e vozes pré-definidos.

A luta por esta liberdade é inerente à peça –“uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro, obra experimental que procurava novos moldes de expressão”<sup>61</sup>–, assim como, foi reforçada e validada diante da atuação de Hugo Adami nos ensaios, demonstrando que a experiência de ser ator pode ser nefasta para o teatro experimental se ele não for incorporado integralmente com a crítica histórica sobre as experiências passadas.<sup>62</sup>

Esta incorporação integral faz das vozes do Bailado um conjunto de diálogos, formado com gestos, luzes e outros sons intensos na penetração nos mitos ancestrais, porque a linguagem (que mescla inteligibilidade com palavras novas) interage com movimentos cênicos de diversos tipos, choros, soluços e instrumentos, criando todo um ambiente em que estes últimos, nuns casos, respondem às falas sempre que é necessário enfatizar os diálogos e, noutros, atuam independentemente delas, alargando o significado de voz para todos os sons.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Fortes. 1981. n.º 6. p. 31-32. “Não é por ser erudito ou popular, metafísico ou panfletário, que o teatro atrai esta ou aquela espécie de público. Antes pelo contrário: a composição é determinada por fatores de ordem social preexistentes ao próprio teatro como espetáculo e é o tipo de composição do público que acabará por determinar o próprio conteúdo do teatro. Ora, dentro de uma sociedade dividida em classes, o contingente do público, que frequenta as casas de espetáculo e acompanha com certa regularidade as temporadas, só pode ser fornecido pela classe dominante. Desta forma, só poderão ser desastrosas para o teatro as consequências dessa composição limitada e restritiva do público, para quem ele existe a título exclusivo ou sob a forma de divertimento privilegiado, incumbido de preencher os seus momentos de ócio e lazer.” Idem p. 31. O teatro do Cam abriu-se ao público em geral para não ser reduzido pelo gosto da classe dominante, mas, com isto, acabou sendo reduzido a nada por esta classe.

<sup>60</sup> Becker. Ver texto relativo à nota 40.

<sup>61</sup> Carvalho. 1973. p. 103.

<sup>62</sup> Ver texto relativo à nota 40.

<sup>63</sup> Cf. “O diálogo [...] é [...] uma das formas [...] da *interação verbal* (realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*). Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido amplo [...] [como] toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. [...]. O livro, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal [...] sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade [...]: ele decorre portanto da situação particular de um problema científico ou de um estilo de produção literária. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. Qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma *fração* de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta (concernente à vida cotidiana, à literatura, ao conhecimento, à política, etc.). Mas essa comunicação verbal ininterrupta constitui, por sua vez, apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado. Um importante problema decorre daí: o estudo das relações entre a interação concreta e a situação extralingüística – não só a situação imediata, mas também, através dela, o contexto social mais amplo. [...] A comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção. Não se pode, evidentemente, isolar a comunicação verbal dessa comunicação global em perpétua evolução. Graças a esse vínculo concreto com a situação, a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar.” Bakhtin. 1995. p. 123-124.

Uma concepção tão abrangente para o teatro experimental garante ao Bailado o status das suas vozes serem todas coletivas e construídas no contínuo da comunicação, dando chão histórico para todos os sons e integrando, no conjunto das falas, as palavras novas e os outros sons como inteligíveis em nossa ancestralidade, porque não reconhecemos como nossa linguagem mas aceitamos que sejam pertencentes ao mundo mítico. Embora sejam sons desprovidos de sentido imediato, têm significação na totalidade do ritual. Não existem por acaso e sim por causa da permanência sagrada dos valores míticos desconhecidos.

Trata-se de um teatro de vozes que dão voz ao autor, que, por ter claro para si que a arte é expressão da produção coletiva, não tem sua individualidade autônoma –a voz do artista– e sim sua individualidade social –as vozes do mundo sintetizadas pelo autor e retrabalhadas pelas experimentações dos atores.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Hadjinicolaou. 1978. p. 111-184. Mészáros. op. cit.

### 3.3. CORO

O coro é uma sombra que mais se evidencia à medida que o tema se aproxima da luz. Ela pretende imobilizar o homem que se liberta de deus. Quanto mais iluminada a morte de deus, mais viva e dilacerante a dor por ela causada.

Este é um recurso retirado da vida cotidiana: quanto mais próximo da luz estiver o objeto maior a sua sombra projetada. Neste recurso fica evidente a presença do mundo plástico informando a cena teatral, reforçando a integração entre os diversos tipos de obra de arte e ampliando a abrangência das relações contidas na peça.

No início da peça a voz da orquestra repete, auxiliada pelo ritmo cadenciado do tã tã, o anúncio da morte de deus:

“Voz da Orquestra: *o deus é morto:..*

*tã tã tã*

V. O.: *o deus é morto... o deus é morto... o deus é morto”*

Após uma sequência de frases o coro entra em cena chorando e soluçando. Apresenta de forma dramática a dor e repete a frase já assentada pela voz da orquestra:

“Coro: *ah... ah... ah... ah... ah... o deus é morto* (chorando e soluçando durante alguns minutos) continua sempre o tantã da orquestra”

Diante da confirmação da morte de deus o coro reage entoando um cântico que reafirma tal verdade, como se fosse um bálsamo que cicatriza tamanha dor. Este canto vai confortando o coro que vai perdendo a intensidade devagarzinho:

“o coro começa agora a cantar em uníssono o canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade, e vai morrendo devagarinho em intensidade.”

Porém o Lamentador reativa o coro ao afirmar que o deus morreu:

“O lamentador levanta-se devagar ao som da música e mexendo com o corpo lentamente aproxima-se da frente do palco com o tórax inclinado e as mãos esticadas para a frente e levantando os braços com os dedos esticados pronuncia com voz grossa e cadenciada:

“Lamentador: *o deus morreu...*

*o gongo da orquestra soa”*.

Diante desta reafirmação, pelo lugar central que o lamentador ocupa neste momento na peça, o coro reage mais forte que anteriormente chorando alto a perda:

“Coro (chorando alto): *ah! Ah! Ah! Eh! Eh! Eh!* (choro nostálgico)”.

O coro também reage de forma descontrolada, com soluços e gestos extremos (alto a baixo), numa dança que se repete. Faz isto em dois longos minutos para uma repetição que significa a reação sem controle, mas que se tenta controlar com a própria repetição; são longos, também, em relação ao tempo total da peça considerando que esta aborda alguns poucos aspectos do problema da dessacralização do mundo moderno; mas são dois minutos que passam muito rápido em relação ao

que significa este soluço repetitivo diante da exposição do deus entregue ao pecado:

“Coro: (soluços repetidos e sem orquestra - dura 2 minutos - levantam e abaixam as mãos e os braços)”

Esta forma de reagir à dor está presente no segundo ato quando o coro lembra da história toda a partir da exposição de como agiu a mulher inferior para seduzir e matar deus:

“V1: *oh mundo... a minha busca nasceu na dor e na fraqueza... eu era inferior e os homens me repudiavam*

coro: (soluços e lamentos com as mãos)

V1: *procurei o encanto do mato...*”

E a sombra se agiganta quando o deus é exposto à vergonha: abandona o mato e as feras fogem dele e de sua atitude. Os gritos de pânico denunciavam o desespero e o terror causados nas almas daqueles que nele depositaram suas crenças e seus destinos. A fuga é a saída desesperada encontrada para aqueles que perderam seu lugar no mundo. Sem ter onde ficar, só resta buscar um lugar inexistente, escondido na fuga constante, prenunciada pelo pânico:

“V2: *abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)

L: *as feras fugiram envergonhadas...* (gongo) (curvando o tórax e braços em L)

Coro: (como se fossem gritos de pânico de gente fugindo) (braços retos para cima em L): *ah... ah... ah... eh... eh... eh...*”

O desespero é sufocado quando o coro repete baixinho o anúncio inicial da peça, mas sua presença (o desespero) é evidente na forma de falar que começa numa seqüência ordenada e termina no desencontro. Este murmúrio sobre a morte é expresso quando se mostram as virtudes que deus possuía. O coro se fecha em seu pesar, que tem o sabor de penar:

“vozes de coro desencontradamente e soprando baixinho: *O deus morreu, o deus morreu...* (repete) (a princípio as vozes vêm uma depois da outra, depois vêm desencontradamente)”

Esta reclusão se manifesta sob a forma de choro e tantã baixinho quando os homens perplexos procuram uma saída que não é a fuga. O coro se reduz ao choro como uma última forma de manifestar sua tristeza diante de uma possível saída humana. A perplexidade que propicia a humanização da vida, para o coro é motivo de um lamento que se arrasta em lágrimas:

“V3: *aonde irão os homens perplexos...* (gongo)

(ouve-se um grito nostálgico e 2 vozes em grito baixo, cantos longos)

Coro: (chora ao som de um tantã baixinho)

V1: *aonde irão os homens perplexos...* (gongo)

V2: *aonde irão os homens perplexos...* (gongo)

V1, V2, V3: *aonde irão os homens perplexos...*  
(coro chora)”

Uma das respostas mais típicas do coro que age como sombra é dada quando se pergunta pelo mistério oculto. O homem que começa seu percurso para a liberdade e se interessa pelo esclarecimento, ouve de sua sombra o chamado para a inação, numa repetição ‘calcificante’ do medo causado pela morte do grande senhor:

“V3: *onde está o mistério oculto...* (gongo)

Coro: (neste ínterim o lamentador conserva-se parado numa pose geométrica) todas as vozes rapidamente uma depois da outra: *morreu aquele que tudo viu* (voz alta)... *morreu aquele que tudo sabe...* (voz grave) - *morreu aquele que tudo viu...* *morreu aquele que tudo sabe...* (voz grave) (repete) um ou dois elementos da orquestra caminhando de cócoras, cabeça levantada: *morreu aquele que tudo viu...* *morreu aquele que tudo sabe...* (repete três vezes)”

Esta impossibilidade de agir depois da morte de deus é expressa pelo coro no início do segundo ato, que, junto com a orquestra e um tantã baixinho, canta nostálgica e longamente a morte de deus até que o pano sobe e apresenta a mulher do deus, aquela que causou todos os males profundamente sentidos pelo coro, aquela que criou uma enorme sombra no inconsciente.

O coro tem, também, uma ação ambígua nos casos em que repete que “o deus morreu” e que “morreu aquele que tudo viu...”, porque estas falas estão em momentos da peça em que se rememora a grandeza do deus, quando adquire o tom de crítica contra a lembrança do mito.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Ver capítulo desta dissertação: O Texto do Bailado: a morte de deus.

### 3.4. MÚSICAS

“A música em todos os tempos foi considerada como capaz de exercer grande feitiço e de provocar as mais fortes e as mais contrárias emoções no homem. Pela música produzem-se os sentimentos de raiva, de calma, de inquietação, de desejos voluptuosos e amorosos - da mesma maneira como um narcótico provoca o sono e um afrodisíaco a luxúria.”<sup>66</sup>

A música do Bailado é composta pelos cantos e pela orquestra, da qual são destacados o gongo, o tantã e o reco-reco. É orientada pelo batuque –um conjunto de músicas, danças e cantos relacionados a manifestações primitivas,<sup>67</sup> perfeitamente de acordo com o tema do Bailado.

Marcada pela improvisação, rompe com a harmonia tonal e incorpora o que conhecemos como música incidental, que no Bailado se veste de sons primordiais e de animais.<sup>68</sup> É executada num sistema de solidariedade entre os participantes, por causa da integração que devem ter neste ambiente de sonoridades inesperadas, para que a peça seja apresentada integralmente.

“Música de improviso é uma dança de dar e tirar, do conhecido e desconhecido quer se trate de um músico individual ou a teia de relacionamentos -o conjunto de semelhanças e diferenças- na composição de um grupo. [...] Longe de ser apenas ritmistas, eles representam um time de orquestradores, pintando cenários espontâneos e detalhados que respiram sugestivamente. [...] Frequentemente parecem estar brincando com os sons e entre si, e existem momentos em que igualam suas vibrações. Às vezes [um instrumento tem seu lance modificado] [...], para diferenciar suas linhas [dos demais]. [...] A melodia é aqui o contorno flexível que se coloca ambigualmente entre o que contém e o que busca, mas não é nunca o contorno de giz da cena do crime, um mero traço residual da paixão vivida. [...] Esta música é um tecido vivo, feita para ser ouvida passionavelmente. Responde a necessidades prementes rompendo com o esperado, buscando mudanças e colocando outras possibilidades para discussão.”<sup>69</sup>

O Bailado tem várias músicas que ativam os diferentes sentimentos e sensações sobre a peça; diferentes ações e reações que se desenvolvem em relações intrínsecas e com outros elementos. A força apelativa da música às sensações e emoções mais primitivas ou recalçadas e a capacidade da dança de comunicar o que é vedado pela consciência e pelo verbo, integradas às outras formas no palco, faz do Bailado uma obra de arte viva porque faz a arte, não a imitação da vida diária. O Bailado é a realização de uma obra totalizante e dois anos depois Flávio de Carvalho diz “que a obra de arte é perfeita quando a cor, o som, a forma, as proporções e a impressão deixada são unidos melodicamente”,<sup>70</sup> com a dança e os sons da vida, não um fundo musical ou um clássico em voga, muito menos música de banda e de coreto de praça, é dissonante e já vem com uma discussão sobre os significados de música,<sup>71</sup> ampliando-os dentro da relação com as vanguardas musicais.<sup>72</sup>

“Uma antiga definição de música dizia que quando as vibrações chegam aos ouvidos com intervalos irregulares o efeito chama-se barulho e quando estas vibrações chegam aos ouvidos com intervalos regulares o efeito é chamado música. Hoje esta regra perdeu sua significação.”<sup>73</sup>

---

<sup>66</sup> Carvalho. *A pintura do som e a música do espaço*. In. Daher. 1984. p. 81.

<sup>67</sup> Cf. Borba; Graça. 1962. v. 1. p. 159.

<sup>68</sup> Cf. Carvalho. 1973. p. 101-109; RASM, 1939; Toledo. 1994. p. 182.

<sup>69</sup> Broomer. Encarte de CD.

<sup>70</sup> Carvalho. *A pintura do som e a música do espaço*. In. Daher. 1984. p. 82.

<sup>71</sup> Idem. E Carvalho. In. Mattar-a. op. cit. p. 67-70.

<sup>72</sup> Carvalho. *O teatro no mundo ocidental*. Mattar-a. op. cit. p. 69-70.

<sup>73</sup> Idem. *A pintura do som e a música do espaço*. op. cit.

A regra da moderna concepção de música é fazê-la como arte dos sons articulados ao mundo, portanto, deve ser variada e múltipla, respondendo-o e indicando caminhos. No Bailado, esta relação é feita através da orquestra com sua música que preenche o ambiente e do destaque dado para alguns instrumentos que acentuam as formas não harmônicas do novo teatro. Há um tipo de ruptura radical com os padrões presentes,<sup>74</sup> a fim de instalar imediatamente as novas formas e, uma vez instaladas, recuperar crítica e gradualmente a história desta ruptura para a sustentação destas formas recém-criadas.

O gongo é uma voz de pausa, é o som que guarda em seu ressonar decrescente o silêncio crescente e a reflexão sobre o assunto que é internamente revolido. Destaca o problema apresentado, dando-lhe a devida força para que não haja dúvidas sobre o que é falado:

“Lamentador: *o deus morreu...*  
o gongo da orquestra soa”

“L (ao lado da estátua e levantando os braços para cima): *receberás cinquenta títulos de honra e 10.000 vacas para o teu prazer...* (gongo num tom alto)”

Noutras cenas é soado entre as diversas afirmações, fazendo a função de uma voz que chama a atenção para o dito e o que virá:

L: *o teu hálito fedia como o hálito do dragão...* (gongo)... (curvando as pernas e inclinando o tórax) *e penetrava como a espada do herói...* (gongo)  
V2: *oh deus afastado e remoto... você morreu...* (gongo)”

Além destas formas, ele é usado como uma terceira voz nos diálogos. Marca o tom de recepção de uma fala e sustenta a repetição da resposta. Neste sentido, ele atua como um meio de enraizamento do diálogo, “indica ou insinua que o não cessar da significação, posto na insistência da palavra [e do som], continua sendo o fato que mais enraíza e comove, o que mais toca as estruturas profundas e vulneráveis da inteligência humana”.<sup>75</sup>

“V1: *eu tinha a forma do hipopótamo...*  
(gongo)  
V2: *tuig tuig*  
V1: *e o perfume da civilização*  
(gongo)  
V2: *tuig tuig*  
V1: *eu era a máscara da bondade e o começo de toda a ética...*  
(gongo)  
V2: *Tuig tuig*”

O tantã é como o ritmo da vida, o som do coração que pulsa controlando todos os

---

“[...] [Flávio de Carvalho] não só parecia degustar o que ouvia como também banhar-se com os ruídos do velho aparelho que chiava. Tanto a música quanto o barulho da gravação eram para ele um sinônimo de abstração, de recolhimento, de meditação, [...]” Toledo. 1994. p. 664.

<sup>74</sup> Os padrões são baseados na harmonia: ciência dos acordes e seu encadeamento segundo as leis da tonalidade (interdependência em que se encontram os diferentes graus da escala, relativamente a uma nota ou acorde (tônica) que é o centro de todos os seus movimentos). Borba; Graça. op. cit. v. 1. p. 624-629. e v. 2. p. 635.

<sup>75</sup> Jitrik. 1992. p.100.



movimentos. Orienta a orquestra e está presente durante quase toda a peça:

“Orquestra bate uma música de tantã durante alguns minutos

Voz da Orquestra: *o deus é morto*...

tã tã tã

V. O.: *o deus é morto... o deus é morto... o deus é morto*

Coro: *ah... ah... ah... ah... ah... o deus é morto* (chorando e soluçando durante alguns minutos) continua sempre o tantã da orquestra”;

é uma voz alta que enfatiza o trágico no ritual, destacando-se pelo seu som curto e seco, como acontece no final do primeiro ato:

“o tantã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as três vozes vão recuando e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, o tantã morre com apenas um golpe seco e curto”;

é utilizado como um fundo musical que sustenta e amplia a dor dos temas expostos:

“Orquestra e coro em 2 filas, música de tantã espaçado e baixinho

Cântico nostálgico prolongado”.

O reco-reco é destacado duas vezes no final da peça e tocado três vezes e alto. Na primeira vez ele antecede a fala que reafirma as perdas de deus e as conseqüências de seu primeiro ato não sagrado:

“(reco-reco- bem alto três vezes)

continua a dança de V1 V2 e V3 abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima.

L: *oh deus taciturno e calado... nunca mais pastará entre as feras do mato nunca mais provará o capim verde e gostoso... (virando-se para V1) você mulher pintada e dolorosa... a tua barriga encherá como a esfera celeste...*

(voz grave) *e colocará no mundo centenas de novos seres...*”

Na segunda vez, antecede as falas que indicam a discussão sobre a impossibilidade da criação de um novo deus:

“(reco-reco alto três vezes)

V1: *e as glândulas do pescoço... os gânglios... os gânglios...*

L: *ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... a mim... eu sou o médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo deus...*

V1: (secamente): *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

V1: *não pode...*

V2: *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

Cai o pano

L: (voz sombria e triste): *a psicanálise matou o deus...*”

Estas falas são sinais de uma história que elas apenas sugerem. Todo produto final é

constituído pela sua matéria-prima. Neste caso, por se tratar de resíduos de um não deus, não é possível fabricar um deus. Esta matéria-prima não tem qualquer traço de divindade e as vanguardas históricas, retomando a crítica ao monstro de Mary Shelley, revalidaram a impossibilidade do ser ideal e da criação absoluta.<sup>76</sup> O médico não pode fabricar o novo deus porque deus foi o absoluto e o essencial e o mundo do médico, e dos homens em geral, é relativo e histórico. A pretensão de criação de um novo deus tem uma história que não pode ser ignorada e o conjunto de “não pode” soa como uma advertência em defesa desta história.<sup>77</sup>

O reco-reco é um instrumento que afirma o mundo secular, seu som rascante e intermitente, que parece áspero, é diferente das outras percussões e marca dois momentos definitivos para o mundo: o ex-deus que nunca mais voltará a ser deus e o homem que nunca mais fabricará um deus.

Os cantos aprofundam a nostalgia. Seu lamento não cessa, refazendo-se continuamente como se a nostalgia não tivesse fim:

“o coro começa agora a cantar em uníssono o canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade, e vai morrendo devagarinho em intensidade. [...]

(ouve-se um grito nostálgico e 2 vozes em grito baixo, cantos longos) [...]

Cântico nostálgico e prolongado

O pano sobe enquanto o cântico continua”.

A nostalgia, um elemento de reação contra o tempo presente, uma fuga abrangente e persistente, está nas lembranças, nas dores e nas histórias e vai até o final, fundamentando a pretensão de fabricar um novo deus.

Os cantos tendentes a monódicos reavivam na memória do público as ladainhas influenciadas pelo cantochão e bastante conhecidas, admiradas e reverenciadas nestes anos 30. A uniformidade expressiva e o tema leigo aproximam o Bailado e estas lembranças, estreitando os laços entre a música e a vida fora do teatro:

“V1: (cantando num só tom): *a mulher do deus...* [...]

V2: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*”,

o volume baixo das vozes aumenta a severidade das cenas e requisita atenção redobrada, reforçando o peso da fala que comprime a situação no chão, nada desvia a atenção do assunto e do modo como é apresentado, tanto na repetição em forma de eco:

“V1: *procurei o encanto do mato...*

“V2 e V3: (cantando baixinho e com os braços esticados para frente): *o encanto do mato...* [...],

quanto em afirmações secas:

---

<sup>76</sup> Frankenstein é uma tentativa de criação absoluta a partir da matéria morta. Mary Shelley faz um ser que só pode viver na morte com seu criador, um ser natimorto. Para ocupar este lugar, este ser se torna um monstro que elimina tudo que possa desviar o seu caminho e, mais ou menos no meio do romance, mata a pretendente ao seu lugar –a noiva do Dr. Frankenstein– selando a união de criador e criatura, desaparecidos nas gélidas massas longínquas das civilizações. Mary Shelley, no auge do romantismo, combate o super homem: pretender uma criação deste porte é abandonar as reais dimensões e condições humanas, é uma forma de não viver, escondido na obtusidade pseudocientífica de uma ciência alienada.

<sup>77</sup> Wood; Foster. 1999.

V1 V2 e V3 (cantando baixinho e juntos): *foi o último dos heróis... [...]*

ou repetições constrangedoras e libertadoras, um expurgo ou um exorcismo:

“V1, V2 e V3 (em coro lento e baixo): *o teu sexo mudou... o teu sexo mudou*”

### 3.5. AS DANÇAS

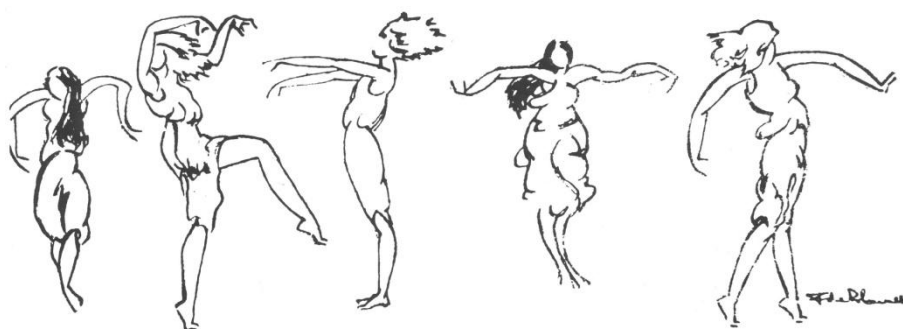
As danças têm lugar central nas preocupações de Flávio de Carvalho (FIG. 32 e 33), são experiências de movimentos do corpo no espaço, ocupam o palco de forma não uniforme, colocando no seu interior (da dança) a pausa, fazendo contraponto com o movimento incessante, realizando na coreografia o mesmo tipo de movimento que faz no texto ao intercalar falas únicas com repetições.

São ressaltados os movimentos parciais e quebrados pela geometrização do gesto, quando se quer enfatizar os conteúdos das falas:

#### **Da técnica e estylisação dos bailados**



32 - Dança de Miss Hughs, Teatro Santana, 1929. DAHER, 1984. p. 14.



33 - Impressões do Bailado de Loie Fuller, década de 20. DAHER, 1984. p. 12-13.

“O lamentador levanta-se devagar ao som da música e mexendo com o corpo lentamente aproxima-se da frente do palco com o tórax inclinado e as mãos esticadas para a frente e levantando os braços com os dedos esticados pronuncia com voz grossa e cadenciada:

Lamentador: *o deus morreu...*[...]

V2: (voz dois): *ele era grande entre os heróis e esplêndido entre os homens* (levantando os braços retos para cima)[...]

V1: (soprando com força e baixinho) (braços esticados para frente, palmas da mão para cima): *abandonou as folhagens e as feras... abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)”

Constantemente é realçada a noção de dança cuja evolução acontece apenas no corpo de quem dança, os dançarinos não saem do lugar, presos ao ritual e confinados em si mesmos (FIG. 34):

“Lamentador dança pesadamente sem sair do lugar. [...]

V1: (dança durante o batuque acima e quando este está para terminar ela dançando abaixa-se devagarinho até estar ajoelhada, momento em que ela conserva os braços para cima enquanto V2 e V3 dançam sem sair do lugar.)

V1: (levanta-se e o gongo soa)”



FIGURA 34 - Cenas do *Bailado*, 1933. MATTAR. p. 59.

A quebra da continuidade linear é uma forma de romper com o previsível e instalar a surpresa, criando para o inesperado um valor necessário para o desenvolvimento da dança que pode ter uma “mudança de ritmo”, passando de um “cântico nostálgico e prolongado” para o “batuque”, como acontece no início do segundo ato.

Pode, também, ter “uma parada brusca e geométrica”, interrompendo a idéia de dança como movimento contínuo e uniforme, acrescentando-lhe o não movimento, que, por estar inserido num bailado, passa a ser parte integrante do movimento, transformando o não movimento num movimento congelado, que contém na sua estática toda a reflexão sobre a sua dinâmica. A ação não precisa ser ininterrupta. Da mesma maneira que o espaço não preenchido é espaço trabalhado e refletido, a pausa é dança refletida e trabalhada com o movimento:

V2: (saindo da roda e colocando-se em frente do palco) (continua dançando, mas quando fala imobiliza-se): *a tua presença provocou tremores no céu e na terra...* (gongo)... *tã tã tã tã tã tã*

Entre todas as danças, destaca-se, por sua estranheza e fundamentação psicológica, a dança do comichão, que acontece após a manifestação de pânico do coro, quando vem a público o pecado de deus. A sombra do coro é projetada sobre a orquestra e todos entram numa histeria coletiva. Até chegar nesta dança, o texto vai aos poucos mostrando o pecado: primeiro diz o que deus fazia antes de cometê-lo, depois responsabiliza uma puta e daí para frente só detalha mais o problema, levando os participantes ao desespero:

“A orquestra e o coro levantam-se e dançam em roda com os braços levantados seguindo o ritmo de batuque, esta dança dura umas três ou quatro voltas - a cadência do batuque deve ser bem marcada e lenta no começo. Logo em seguida todos entram na dança da comichão, continuando a girar em roda umas três ou quatro vezes, e coçando todo o corpo ao ritmo da música.”

O modo crescente da apresentação do pecado é vital para criar a expectativa sobre o que pode vir. O que mais acontece nesta história? É a pergunta que empurra o público para o lugar onde está sendo decidido o seu destino. Desde o início da peça foi-se montando um conjunto de imagens que

moldaram uma paisagem mental em que se encontra deus. Quando o coro grita em pânico, todos gritam, impotentes num *paraíso* imaginário que desaparece corrompido. Não é nenhuma imagem agradável ou confortante, pelo contrário, é inquietante.

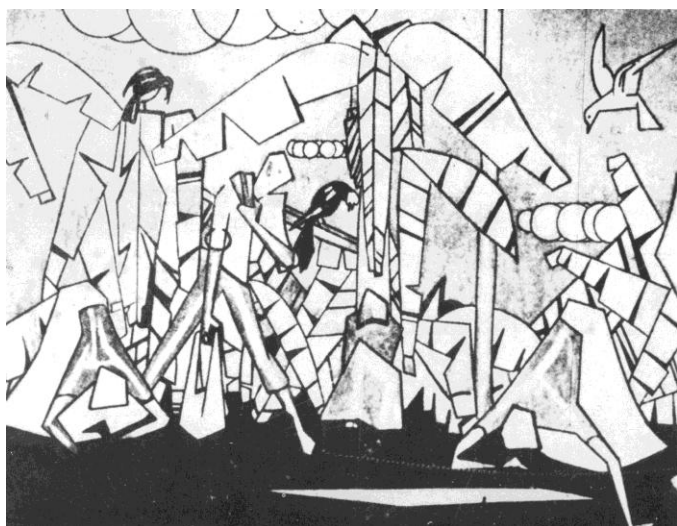
“A coceira é uma expressão do sentimento de ansiedade e excitação nervosa. Quando falamos de coceira estamos falando de desejo insatisfeito e frustração sendo expressos ao nível de pele. Geralmente são desejos não confessados, desejos proibidos, pecaminosos que ficam ardendo por dentro e não podem ser satisfeitos. Aparecem na pele desta forma, como algo que arde por dentro e coça, ou seja, ‘eu quero’. Prurido é uma palavra que significa desejar.”<sup>78</sup>

Deus morreu levando consigo o pecado. Sem deus e sem pecado o homem tem mais liberdade e pode desenvolver sua individualidade, afinal não há mais como reprimir tantos desejos.

Junto com movimentos bruscos e frenéticos, como o das vozes que “eletrizam-se em linha na frente do palco”, Flávio de Carvalho coloca movimentos lentos, criando um amplo universo, no qual cabem todas as formas de expressão corporal, porque uma obra de arte não tem que ter suas formas homogeneizadas. Ela não só pode, como deve conter movimentos irregulares como a dança do comichão e movimentos cadenciados e lentos como no fim do primeiro ato.

A produção de Flávio de Carvalho, rica em provocação e satisfação dos desejos, “aproxima-se freqüentemente da arte da dança”<sup>79</sup> e o Bailado, cuja dança começa no nome, faz parte da convivência do artista com o balé clássico que procurava abstrair o peso do corpo e sua superação pelo balé moderno que dá materialidade ao corpo. No Cam foram apresentadas danças e Flávio de Carvalho “queria encenar (no Teatro da Experiência) um espetáculo de bailados russos”.<sup>80</sup>

No “Projeto Eficácia”, sua primeira crítica pública sobre o que é a obra de arte, há o projeto de dois painéis no interior do edifício, um sobre o trabalho (FIG. 35):



35 - Painel sobre o trabalho, 1927.  
DAHER, 1984. p. 133.

“Temos como figura central uma velha recostada no chão, a uma bananeira. Esta velha representa todo

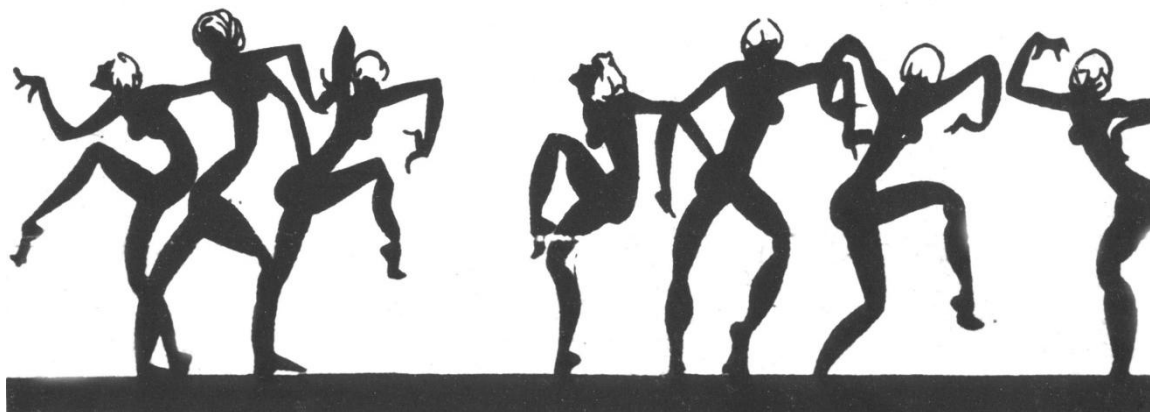
<sup>78</sup> Menelau. 2001. p. 96. Retirei esta citação do item que trata dos principais sintomas das lesões elementares na pele, dentro de uma interessante “Semiologia dermatológica”. Está no capítulo que trata da pele, num curso de especialização em terapia floral. “A pele é o limite do corpo, o limite do ego. [...] é o órgão de contato com o outro, e este é o seu significado mais especial. Contatar o outro é uma atitude sexual. [...] é o local do carinho, do afeto, onde o eu toca o tu. [...] é o órgão da verdade. [...] Uma doença na pele é a expressão de sentimentos, pensamentos e emoções que foram por muito tempo evitadas e suprimidas na sombra.” p. 96-97.

<sup>79</sup> Sobre a dança em Flávio de Carvalho ver Daher. 1984. p. 11-19.

<sup>80</sup> Idem. p. 14.

o passado da juventude: em derredor dela, aparece o trabalho, exausto, em repouso. Duas mulheres agachadas no chão procuram plantar qualquer coisa, enquanto que um homem assobia, com as mãos no bolso[,] e outro levanta algo de evidentemente muito pesado. O peso do que ele levanta é grande e isto está claramente indicado pelas linhas retas do braço e das outras partes do corpo”<sup>81</sup>;

E outro sobre a dança (FIG. 36):



36 - Painel sobre a dança, 1927. DAHER, 1984. p. 17.

“oito moças de ouro com cabelos de prata, com movimentos sincronizados. Os tempos dos movimentos individuais não correspondem uns aos outros, porém o conjunto representa uma aglomeração organizada que procura simbolizar expressionisticamente alguma coisa da dança em geral. [...] A quantidade de deformação aparente é função da violência do movimento ou de sua magnitude.”<sup>82</sup>

Este efeito de liberdades individuais integradas numa aglomeração organizada é realizado no Bailado. As dissonâncias, os contrastes e a dinâmica formam a peça, cujo efeito final é uma totalidade perturbadora. A dança é volúpia e assinala a relação entre o sexo e o movimento para o desenvolvimento da vida.<sup>83</sup> A dança neste ritual melancólico mantém pulsante, por baixo de todo o lamento e de toda a nostalgia, uma vida que fura a castidade à medida que se desfaz da sua imobilidade assexuada causada pelo mito divino. O movimento ritual foi transformado em bailado, o último movimento para deus agora é movimento para o prazer e o gozo dos homens entre si.

<sup>81</sup> Carvalho. Apud. Daher. 1979. p 131.

<sup>82</sup> Carvalho. *Revista da Semana*, 07/12/1929. Apud. Daher, 1979 p. 131 e 1984 p. 14.

<sup>83</sup> Daher. 1984. p. 8-19.



#### 4. OUTROS TEXTOS DE FLÁVIO DE CARVALHO

O Bailado é um dos muitos textos escritos por Flávio de Carvalho durante toda a sua vida. Formam uma continuidade produtiva e rompem com o estilo único, é um trabalho aprofundado dia a dia numa pesquisa que não se esgota.

São narrativas de viagens, ensaios, crônicas, teatro e crítica de arte, formando uns aos outros e sendo formados por outros textos, outras obras de arte e relações sociais, integrados num conjunto de informações que ajudam a explicar a complexidade de suas obras, através de interpenetrações, associações, citações e análises numa ampla rede de relações entre os objetos utilizados.<sup>84</sup>

Seus textos respondem às “cisões [...] daquilo que, com suas múltiplas faces, conhecemos como modernidade”,<sup>85</sup> dando soluções efetivas para os temas e formas em questão. Entram nas fissuras do mundo moderno alargando-as e preenchendo este espaço com uma visão crítica e criativa.

Neles preocupa-se em resolver os problemas relativos às “intrincadas dicotomias [...] civilização/barbárie, racionalidade/irracionalidade, deus/homem, religião/lógica, vida/morte, humanidade/animalidade [e] arte/vida”,<sup>86</sup> rompendo com as prisões criadas por elas e, conseqüentemente, batendo de frente contra as regras instituídas.

A crônica, praticamente diária nos jornais, é um dos mais vigorosos meios para sua ação. O texto não é uniforme, a linguagem é coloquial, os temas são complexos e não há uma descrição linear do cotidiano, integrando ao fato narrado impressões imediatas, análises sistêmicas e obras de arte. A narrativa deixa espaços em branco, como podemos ver na “Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto” (ANEXO C).<sup>87</sup> O quadro do objeto narrado não é completo, transparecendo o silêncio, do qual afloram os ruídos do mundo. O texto fica inteiro com a participação do leitor,<sup>88</sup> que a cada vazio ou corte agita suas idéias para formar um quadro mais claro, criando figuras e imagens que comportem os gestos e os sons do que é contado ou lhe completem o ambiente. O não dito vai sendo esclarecido. As diversas partes do texto são unidas pela experiência do leitor para dar sentido à narrativa. O leitor aproxima-se da obra, por reconhecer-se nela, e dela toma distância, por compreender as diferenças que os separam. A interação entre as pessoas no mundo é mediada pela obra e sua explicação.<sup>89</sup>

A “Experiência nº 2”, um ensaio escrito a partir da experiência “realizada sobre uma procissão de Corpus Christi”, em que atacou frontalmente o mito e a mitificação, está na base de sua crítica contra deus. Envolvida pela crônica e enredada nas análises antropológicas e sociológicas sobre religiões e mitos, narra e analisa sua intervenção na procissão e a reação das pessoas, envolvendo o leitor na crítica contra o mito religioso, responsável por uma certa imobilidade do homem diante da vida.

Ribeiro pergunta se a “Experiência nº 2” é “brincadeira ou iconoclastia”.<sup>90</sup> Aparentemente não responde dizendo que fica a ironia, mas esta é uma resposta, bastante provisória e provocativa. Na verdade Flávio de Carvalho tem uma relação muito clara com as religiões e isto é evidenciado quando, a respeito da “conferência-diálogo” na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo “Braz Cubas”, de Mogi das Cruzes, em 1972, diz a seu amigo: “Schaeffer, os estudantes não ficaram com a

<sup>84</sup> Sobre a ampla rede que forma a obra de arte ver Becker e Panofsky.

<sup>85</sup> Freitas. 1999. in Mattar. p. 60.

<sup>86</sup> Chiarelli. 1999-a. p. 54.

<sup>87</sup> Carvalho. 1973. p. 101-109.

<sup>88</sup> A partir da discussão acumulada sobre o processo de produção, circulação e consumo e fruição da obra de arte, Jauss desenvolve o que ficou conhecido como teoria ou estética da recepção.

<sup>89</sup> Cf. Macherey, p. 73-94.

<sup>90</sup> Ribeiro. 1999. In. Mattar-a. p. 57.

impressão que eu seja contra a igreja? Explique a eles, por favor, que pessoalmente sou ateu, mas respeito profundamente qualquer sentimento religioso e não desejei ofender ninguém.”<sup>91</sup> Assim, fica respondida uma parte da pergunta, a experiência foi um ato de iconoclastia, com vistas a investigar o comportamento das massas religiosas diante da crítica contra seus mitos e ritos. Por debater crítica e publicamente o ícone, sua ação é respeitosa e mostra o compromisso social do artista. O respeito não comporta a ironia, embora não descarte a brincadeira, esta leveza necessária para a crítica séria.

O livro “Os Ossos do Mundo” é uma narrativa de viagem, com descrições e interpretações de povos e países, nas quais procura esclarecer as formas de convivência, os usos e costumes, as sensibilidades e as emoções.

“A moda e o novo homem” é uma série de artigos sobre a história da moda do vestuário<sup>92</sup> e tem como parte integrante das discussões o “New Look”, e sua conferência sobre traje e trópicos. Neste conjunto analisa o papel do indivíduo que soluciona os problemas da moda. Mais que uma história e uma roupa, cria uma forma alternativa de pensar a roupa e suas relações com o corpo.

“A origem animal de deus” é um ensaio sobre desejos e instintos básicos do homem. Uma observação reflexiva sobre a natureza humana e seus condicionamentos sociais, na qual desenvolve a concepção do teísmo ser comodismo e paralisia contra o progresso, devendo ser resolvido pela vida, considerada uma tempestade de movimentos. Deus deve ser destruído, porque é um animal feroz e temido que impõe melancolia e paralisia, e a forma encontrada para isto é o sexo, fonte da vida, do prazer e da solução e liberação dos desejos e instintos.

Além destes textos, e à maneira do gráfico do “New Look”, Flávio de Carvalho faz panfletos curiosos para esclarecimento público. Para a inauguração das casas da Alameda Lorena, em São Paulo,

“a 6 de junho de 1937”, [...] convida a imprensa para um simpático coquetel, cujo resultado se mostra o mais eficiente meio de divulgação de seu recente trabalho. Para tanto, pragmático, manda confeccionar um mirabolante panfleto explicativo sobre o ‘*funcionamento*’ de suas casas.”<sup>93</sup>

Trata-se de uma “bula” indicando suas qualidades e o modo de usá-las (ANEXO D).<sup>94</sup> Em 1938, escreve “A história do pé...”, um panfleto que distribui nas ruas quando perguntado sobre uma “caixa-sapato” que usou no pé atropelado por um ônibus.<sup>95</sup> No caso da “bula”, aproxima o universo comum das receitas ao mundo da arquitetura, estabelecendo uma outra maneira de ver a casa, possibilitando ao homem comum, não iniciado no mundo especializado das construções civis, o acesso à discussão sobre sua moradia. Com o panfleto da caixa-sapato transforma os acidentes diários em objetos relevantes para a história, que deve ser escrita e publicada.

---

<sup>91</sup> Schaeffer. 1974. p. 4.

<sup>92</sup> Ver história da moda de Renato Sigurtá, que tem muitos pontos convergentes com a história da moda de Flávio de Carvalho. Sigurtá. 1989. p. 21-35.

<sup>93</sup> Toledo, 1994. p. 322.

<sup>94</sup> Idem. p. 322-325.

<sup>95</sup> Idem. p. 336-337. Ribeiro. op. cit. p. 58.

## 5. O TEXTO DO BAILADO: A MORTE DE DEUS

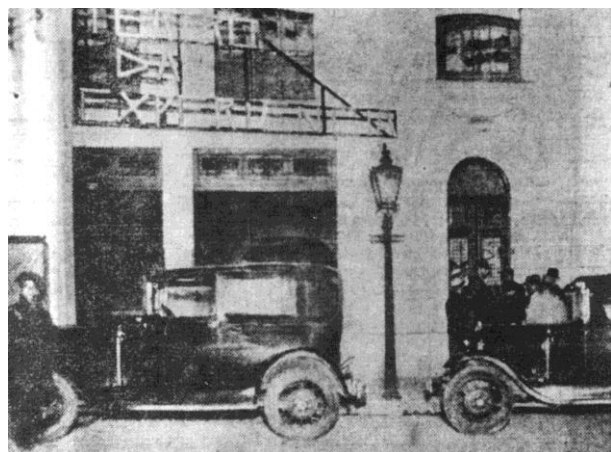
O texto do Bailado é pequeno, são dois atos curtos, porém com uma história bem fixada e muito longa. É profundo porque atua nos níveis mais escondidos de nossos valores, crenças e representações, indo direto ao assunto valendo-se dos valores, emblemas e objetos mais conhecidos para passar o seu recado.

O Bailado, cuja origem animal de deus já mostra o caminho da dessacralização do mundo e do sagrado, conta uma história que concretiza algumas das críticas feitas na “Experiência nº 2”. É um modelo científico de apresentação com a exposição do problema e sua solução, que indica outros caminhos a serem seguidos. O texto tem a descrição de situações e lugares envolvidos pelas emoções resultantes da morte do deus e pela repetição, que funciona como uma ladainha que ocupa os ouvidos e demais sentidos e modifica-se com as idéias e sensações agindo mutuamente e estabelecendo, para além da letra, uma relação entre inconsciente e consciente, que discute mito, crença e costume, como no “Retrato Ancestral” (FIG. 37), em que o homem salta do seu profundo obscuro: as formas manchadas espalham-se por toda a superfície do quadro e a imagem clara e central vibra intensamente sobre seu universo que vibra veladamente.



37 - Retrato ancestral, 1932, ost, 81 x 60 cm  
MATTAR. p. 23.

A necessidade da história é contundente nos textos de Flávio de Carvalho e, como não poderia ser diferente, no Bailado não há apenas a história da morte de deus. A peça integra uma história maior do Cam e tem uma parte contada pelo artista na “Epopéia do Teatro da Experiência e o Bailado do Deus Morto”.



38 - A polícia fechando o Teatro da Experiência  
TOLEDO, 1994.

A história específica do Bailado se inicia com um requerimento feito ao Chefe de Polícia pedindo “permissão para realizar no Teatro da Experiência um gênero de teatro ultra moderno” (ANEXO E).<sup>96</sup> O Bailado estréia no aniversário da proclamação da república, 15 de novembro de 1933, e no dia seguinte, a última das três apresentações é animada com a presença da polícia... e o público envolvido naquela situação inusitada. Terminada a apresentação da peça, o Teatro da Experiência é definitivamente fechado pelo delegado de costumes (FIG. 38), sob muitos protestos e poucos apoios,<sup>97</sup> e segue a vida e outras coisas virão como vaticina a última fala da peça: depois da ciência crítica – em particular a psicanálise – o mundo não é mais o mesmo.

O Estado violento, parcialmente estribado em deus, que varre do mapa o Teatro da Experiência e tudo e todos que possam obstruir seu caminho avassalador é atacado por outros que são

<sup>96</sup> Carvalho, 1973. p. 113-115.

<sup>97</sup> Toledo, 1994. p. 172-217.

atingidos por sua força bruta, como no combate que Oswald de Andrade faz ao Cristo destrutivo, que fundamenta os poderes constituídos e cristalizados:

“O senhor é acusado de ser um elemento insuflador em todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar gente dizem GOT MIT UNS! Os franceses dizem DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses GOD SAVE THE KING!”<sup>98</sup>

O texto do Bailado, na sua luta contra o Estado-deus, movimentando o tempo presente e multiplica os significados das falas, através da articulação entre passado, presente e futuro. O homem, pouco a pouco, ocupa todos os tempos originalmente ocupados por deus, mas sem qualquer eternidade, pois a vida humana é dialética –histórica e não essencial–, marcada pelo constante nascer, desenvolver e morrer dos indivíduos da espécie, que por sua vez, também, não é eterna.

“*O deus é morto*” é uma afirmação que enfatiza o ato que ocorre no tempo presente e explora a significação da existência inalterável e constante expressa no presente do indicativo do verbo “ser”: ele é agora e sempre. Desta forma cria-se uma duração infinita para a morte de deus: sua morte é sempre viva.

Ao fazer várias repetições da afirmação que “*deus é morto*”, envolvidas por lamentos e choros, o texto trabalha com a ambigüidade. Por um lado, enfatiza a idéia de que esta morte acaba de ocorrer e, por outro, marca o tempo em que o homem se dá conta deste fato, encontrando como única solução a transferência da eterna vida divina para a morte que não cessa, repetida em gestos e sons da mesma maneira que se repete a palavra que a anuncia. O processo para manter viva a morte evidencia a presentificação do passado, contrária à consciência revolucionária das vanguardas históricas que não admite o eterno presente.

Ao mesmo tempo, este “ser” morto é uma forma de falar dos mortos que lhes dá a aparência de continuarem vivos, numa clara referência ao convívio humano com a memória viva sobre os mortos.

Porém, após a declaração da eterna morte de deus, integrada às dores que isto provoca, esta morte é colocada no seu tempo real e necessário, o passado. Agora, neste outro presente oposto à ‘eternização’, “*o deus morreu*” levando consigo nossas lembranças dele ou pelo menos devendo levá-las (talvez por este último problema a necessidade do ritual em forma de bailado com vida e sexo). Assim, com a morte do deus que recua para o passado e não mais atormenta o presente, rompe-se com a possibilidade do deus ressuscitar e com a impossibilidade de apagar a memória sobre os mortos, enterrando definitivamente o deus e abrindo espaço para uma nova vida.

O coro que chora alto e nostalgicamente pela morte já passada de deus é o reconhecimento final de que o presente está cada vez mais sem deus. Apesar deste choro voltar várias vezes no texto, ele indica que é difícil aceitar a morte de um mito e não que este mito continua vivo na memória. Mais que tratar dos resíduos que ficam, explora os resíduos que são descartados sob a resistência contra este descarte, porque não há retorno para a morte. O mundo consolidado está ruindo com seu mito maior, o passado não vive nem volta, nem mesmo como farsa, porque os elementos que o constituíram não são os mesmos que constituem o presente.

Esta moderna consciência de tempo dinâmico vai ganhando corpo à medida que o texto avança em direção à conquista da liberdade histórica dos homens, exposta no fim da peça, mas expressa desde seu início. As frases curtas e repetidas e os choros estão carregados de significações, por causa das relações extrínsecas do texto, cujos tema e forma movem montanhas fora do teatro-

---

<sup>98</sup> Andrade. 1990. p. 97. Sobre a violência da religião e suas divindades ver p. 96-100.

ritual.

Em seguida se reconstrói pouco a pouco o *paraíso* e a queda de deus.

As interjeições postas nesta reconstrução exprimem admiração pelo que foi belo ao expor o deus maravilhoso, tristeza pela perda do *paraíso* e indignação e ira com a realização do que era impossível: o absurdo ato de deus, que abandona o mundo perfeito em que nasceu.

Deus surge como “*filho das águas e dono do mundo*”. Nasce filho do líquido de purificação, presente no ritual de passagem e muito claro para os católicos, uma vez que têm o batismo como o seu primeiro ritual. Mas deus é fruto da própria purificação, já nasce puro e esta pureza lhe garante a magnitude da vida absoluta, ele é “*dono do mundo*”.

Depois desta origem absoluta, inicia-se um conjunto de descrições da vida no *paraíso*, porém os termos utilizados são típicos da vida secular.

Estabelece-se uma hierarquia nas formas de recepção do deus. Para os heróis ele era grande e para os homens era esplêndido. Com este simples recurso de colocar adjetivos diferentes para a relação de figuras diferentes com a mesma entidade, o autor demonstra a existência da diferença real que possibilita estabelecer parâmetros e hierarquizações, o que implica julgamento e valorização.<sup>99</sup> Nessa frase anuncia-se claramente a discussão sobre a validade da verdade, que só poderia ser feita por artistas que mantinham uma relação histórica de crítica e respeito ao passado.

A longa risada do Lamentador –“*ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah...*”–, que assinala uma atitude crítica contra a rememoração do que não mais existe, e a repetição do coro –“*O deus morreu, o deus morreu... (repete)*”– reafirmam a morte de deus e isto acaba com qualquer afeto advindo das lembranças de sua grandeza e de seu esplendor. Além disto, o desencontro nas vozes do coro denuncia uma desarmonia resultante da perda do ser que tudo unia. Fazer lembrar que deus morreu, no meio de uma exposição que o elogia, é colocar na cena a crítica contra este elogio.

Não se pode esquecer o papel de sombra feito pelo coro que inviabiliza as mudanças ou retarda a perda da memória sobre deus. Esta ambigüidade é forte e exemplifica a postura do artista, que procura trabalhar com os mais variados significados de uma ação ou objeto.<sup>100</sup>

Depois desta crítica, deus adquire características mais comuns aos homens: o Lamentador diz que deus era “*peludo*” e seu “*corpo vestido de folhas*”, relembrando sua origem animal,<sup>101</sup> e ao mesmo tempo tinha o “*cabelo ondulado [e] comprido como o da mulher*”, aproximando-o do homem. A Voz 2 interrompe a caracterização física de deus feita pelo Lamentador e amplia o conhecimento sobre o *paraíso*, reinstalando a grandeza e o esplendor passados de deus ao afirmar duas vezes que “*os bichos e folhas gostavam [dele]*” e que ele “*era o igual das feras do mato*”. Nesta fala da Voz 2 a ação começa a ser feita por outros além de deus –os bichos e as folhas. O gongo, que acompanhava o Lamentador na fala imediatamente anterior, interrompe a Voz 2 e abre espaço para ele retornar à cena e continuar sua exposição nada grandiosa do *paraíso*, revelando que este existiu “*antes do pecado [de] deus*”.

Nestas falas, o Lamentador faz o papel daquele que apresenta a realidade efetiva sobre a queda de deus, validando-a ao aproximá-la do mundo secular. O deus que “*pastava entre as feras do mato*” quando “*o capim era verde e gostoso*” é apresentado na imagem do mundo dos homens, em que há fome (pastava), vida e morte (verde) e sentidos (gostoso). Logo, é um deus propenso a não ser deus. Não foi o homem criado à imagem e semelhança de deus e sim o deus criado à imagem e

<sup>99</sup> Perrone-Moisés. A falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont; Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos; escolher e/é julgar; História literária e julgamento de valor; História literária e julgamento de valor - II.

<sup>100</sup> Ver capítulo desta dissertação: Coro.

<sup>101</sup> Carvalho. 1973.

semelhança do homem.

O texto é feito de tal forma (um teatro unido melodicamente) que se prepara o terreno para o grande pecado. A fala seguinte do Lamentador continua intercalada pelo gongo e recebe um conjunto de figuras geométricas. O deus passa a ser “*imundo*” e isto se mescla ao fato de ter sido “*deus dos homens*”, criando uma situação bastante constrangedora para estes, que idolatraram um deus oposto à castidade. A imundice não só apresenta o caráter impuro de deus como justifica sua sedução pela “*puta do pecado [que o] arrancou das folhagens e das feras*”. Mais uma vez não é deus que age, é a mulher inferior que o seduz e o faz pecar mais e mais: mata, trai, convulsiona e abandona seus fiéis, por isto fede.

A imagem bucólica e magnífica de deus e seu *paraíso* perde lugar para a revelação completa de seu pecado e suas conseqüências: ele “*matou e traiu as feras do mato*”. O deus bondoso, “*doador da luz aos homens*” se tornou destrutivo:

“Deus é o dono da dor. É ele que distribui a dor. A base de deus está no homem assassino e no homem carrasco: atributos ditatoriais da onisciência e onipotência. [...] No início encontramos ferozes e temerosos Deuses distribuindo a dor. [...] Deus, um assassino e um terrorista, inventado pelo homem à sua imagem, um produto do medo, do medo que o homem tem da sua própria destruição, está sendo lentamente assassinado pelo homem.”<sup>102</sup>

Diante de quadro tão assustador, as “*feras do mato fugiram envergonhadas*”. Deus rompeu o acordo com os seus iguais, que o abandonaram, e a quebra da confiança desfez os laços de reconhecimento mútuo existentes na relação entre o profano e o divino, refazendo, ao mesmo tempo estes laços para a relação entre profanos. Em vez de ascender o homem, Flávio de Carvalho desce deus igualando-o aos homens e estes às feras do mato, porque não existe mais o paraíso que era consolidado por deus, estendendo a vergonha aos homens. As feras que fogem formam imagens nos homens que devem abandonar aquele que os desonrou, porque não se pode cultuar o deus que os destrói e não cumpre seu papel social e que tem alguns dos seus atos reprováveis para qualquer cultura democrática e civilizada.

A fuga das feras representa também a apropriação por parte delas da ação que era exclusiva de deus e que no desenvolvimento da peça será crescentemente apropriada pelo homem.

Neste vai e vem de apresentações do deus que se tornou um problema indesejável, o autor coloca nos homens o interesse pelo conhecimento do “*mistério oculto*”, abrindo as portas para seu fim. A questão deixa aberta suas características de pergunta e afirmação. O homem pergunta para obter uma resposta e, por não tê-la, afirma ocultando o mistério em deus. Assim o mistério ou fica em deus e com ele desaparece ou é dele retirado e resolvido pelo homem. A resposta vem rápida e insistente repetida de formas diferentes: “*morreu aquele que tudo viu [...] morreu aquele que tudo sabe*”, refazendo a inserção do deus morto no texto que ainda lembra e procura por ele, como acontece na terceira fala do Coro (“*o deus morreu...*”).

Por se tratar de pergunta-afirmação e resposta que não trazem mais a “*luz*” de deus, ficam os “*homens perplexos*” com tudo o que aconteceu e com o porvir. Esta perplexidade, que se instala entre uma ação passada e o futuro a ser trabalhado, é fixada no presente pela sua exaustiva repetição de formas variadas pelas Vozes integradas na cena, já realizando o trabalho deste novo tempo: as frases faladas pelas 3 Vozes, seus gritos e cantos, o gongo, o tantã e as danças formam um conjunto de trabalhos humanos, concluídos de forma oblíqua pelo Lamentador que dá motivos para a

---

<sup>102</sup> Idem. p. 41-42. Ver *O homem e o cavalo*. p. 96-100.

continuidade da perplexidade quando se coloca “ao lado da estátua e levantando os braços para cima” premia o deus caído com “*cinquenta títulos de honra e 10.000 vacas para o [seu] prazer...*”.

Essa é uma forma que Flávio de Carvalho usa para afirmar os conteúdos humanos da busca pelo conhecimento e colocar um chão definitivo para a perplexidade, que é expandida para além do texto, pois trata de coisas demasiadamente humanas: propriedade, títulos e honra.

O segundo ato começa demonstrando o caminho sem volta para a eliminação completa de deus: o “*tantã espaçado e baixinho*” chora com reverência o deus acabado e o “*cântico nostálgico e prolongado*” acentua a perda das ilusórias alegrias divinas, criando um ar lúgubre no ritual; o diálogo entre o Lamentador e a Voz 1 fixa o caráter secular dos temas. O palco – lugar central do ritual – velado parcialmente pela gaze, cria um clima de impossibilidade de aproximação da cena, funcionando como uma barreira que impede qualquer ação sobre ou contra o que se diz e se faz por trás do véu. Mas, é apenas um véu suave, que, usado com base na tradição do pano de boca intransponível e na memória do bailado anterior, impede inconscientemente qualquer reação. Toda a cena é muito semelhante a um velório.

Deus, que num tempo foi grande e esplêndido, agora é “*sombrio e taciturno*”, não é mais a origem, a orientação e o destino de todas as coisas. Foi silenciado para não ser rememorado.

Então, por que e para que perguntar “*para onde vamos?*”

Porque a fonte das orientações e regras morreu, mas a lembrança dos seus ensinamentos e tormentos pode iluminar uma saída. É uma pergunta que busca a resposta no interior de quem a faz. Por usar a memória como meio para chegar ao mito, que já morreu, a pergunta não ultrapassa a memória, uma vez que seu destino, aparentemente claro, não existe além das lembranças e estas, por estarem presas ao passado, impedem o reconhecimento da vida no presente. Trata-se de uma pergunta para não ser respondida porque contém a impossibilidade de satisfação das expectativas nela depositadas.

No mundo determinado pelo divino basta perguntar sem verificar se há verdade na pergunta e quais as respostas possíveis, porque deus deve dar todas as respostas, porém não há resposta para uma pergunta vazia, visto que esta, por ser desprovida de história e autocrítica, se dirige a quem não tem respostas para dar (o deus não mais existente), reconstituindo-se o mistério. A crítica do autor contra o simples ato de perguntar, como se isto fosse agir no mundo, sendo na verdade a legitimação da inação, é evidente. Não basta simular interesse e ação através de uma pergunta dirigida ao vazio, é necessário perguntar-se, ao mesmo tempo em que se pergunta a um terceiro, para poder dar respostas efetivas, já construídas durante o processo de questionamento. Logo, só há sentido na pergunta que sabe problematizar seu objeto, ou seja, fazer o mundo com uma nova concepção esclarecedora das relações sociais sem a presença do sagrado. No caso da pergunta feita a deus o que se tem é a real impossibilidade de resposta. Não é uma pergunta sincera e honesta, é um falso problema.

Enquanto se espera em vão a resposta do deus ‘incomunicante’ o homem (Voz 1) responde com o destino final e prosaico da vida: “*para o mundo onde as minhocas devoram e onde tudo é poeira...*”. Aqui, Flávio de Carvalho brinca com o pó, que na mística católica é a origem e o destino da natureza. Desmitifica a morte, dando-lhe o colorido real sintetizado nas minhocas que fazem a degeneração do corpo físico. Elas devoram o que era seguro e forte, revelando a fraqueza sem máscaras que se recolhe no “*canto (nostálgico) do sufocamento*” e se espalha pelo mundo, fazendo-se necessária uma pausa para ouvir o silêncio que guarda a última dor de deus,<sup>103</sup> mas o “silêncio, a

<sup>103</sup> “O próprio latido do cachorro é um cântico das espécies e tem certa influência sobre os homens. Entre os camponeses da Rússia subcarpática o latido do cachorro é freqüentemente ligado ao ato sexual.” Carvalho, *A pintura do som e a música do espaço*. In. Daher. 1984. p. 81.



solidão e a ausência de movimento de um Mundo Parado, formam a grande tragédia que conduz ao medo”.<sup>104</sup>

O homem imobilizado pela lembrança de deus e pelo medo continua “*perplexo*” em busca de respostas neste mundo silencioso e inerte. Seu castigo é o não cessar da sua perplexidade, que o mantém inativo. Seus últimos traços de mobilidade são dirigidos para a origem de sua imobilidade, porém, o silêncio coloca o homem em contato consigo mesmo e ele começa a perceber que a ação está em suas mãos.

Diante do silêncio de deus, demonstrativo final de sua morte, o homem, ainda residualmente perplexo, procura um caminho: “*para onde vamos...*” não é mais uma pergunta imediata que pede uma resposta ao mundo externo, é uma questão interna sobre os rumos a serem tomados. A supressão da interrogação e a colocação das reticências deixam no ar a questão que sugere uma saída humana, interrompida momentaneamente e ao mesmo tempo complementada pela ascensão do pano e o conseqüente desvelar da cena.

O ambiente da morte, sem ação e prazer, marcado pelo silêncio destrutivo, é alterado em seu ritmo com a entrada do batuque, resultante e formador do movimento vital que se espalha com as falas que repetem muitas vezes apontando quem é “*a mulher do deus*”. Um cochicho falado de boca em boca, difundindo para todos que está presente aquela que é capaz de contar a verdadeira história do pecado de deus, sugerindo que os protagonistas da história e seu conhecimento tornado público, assentados na realidade objetiva, explicam e fundamentam a ação humana ao dar-lhe motivos, constituição e conseqüências. Esta sugestão ganha corpo no desenvolver da peça e se concretiza como afirmação a partir dos destinos dados ao “*corpo do deus*”.

O julgamento da história é explicitado durante o relato cheio de juízos de valor (“confissão”) feito pela mulher inferior. O pecado de deus “*foi [seu] presente ao mundo e aos homens... foi a [sua] bondade*”. Flávio de Carvalho afirma que o fim de deus é um benefício para a humanidade e que a história nunca é neutra, é sempre ajuizada com motivos e conseqüências que precisam ser esclarecidos constantemente e, como demonstra em toda a peça ao continuamente esclarecer como era o mundo de deus e a relação dolorosa dos homens com este mundo, explica que a busca da mulher “*nasceu na dor e na fraqueza*” porque “*era inferior e os homens [a] repudiavam*”. Com uma vida tão cruel ela procura “o encanto do mato”, mas sua história é mais forte que a fuga e ela acaba por seduzir o deus. Em vez dela encontrar o encanto, deus encontra sua queda.

Apesar do esclarecimento da história da sedução de deus, e talvez por isto mesmo, a dor causada no homem persiste, mas agora deus é visto com piedade, foi “*humilhado*” e “*vítima da cilada*” e isto alivia a culpa do homem que o criou, mas não retira sua (do homem) responsabilidade sobre a criação do novo mundo, que fica patente no abafamento da “*fúria do pênis feroso (de deus)*”, símbolo da ação, portanto da vida. A partir de agora a ação é exclusiva do homem e isto implica, entre várias mudanças, refazer suas formas de comunicação. Uma vez que o mundo emanado do divino tinha um tipo de linguagem é necessário criar outra para o mundo sem deus. A língua, por ser uma das representações formais dos interesses e necessidades dos homens,<sup>105</sup> na nova realidade deve ser outra para não reavivar as relações do tempo em que se falava com e como deus. Ao mesmo tempo a nova língua reforça a dessacralização do ritual, o que inevitavelmente levará ao seu fim.

<sup>104</sup> Carvalho. 1973. p. 29.

<sup>105</sup> “[...] a forma lingüística [...] sempre se apresenta aos locutores no contexto de enunciações precisas, o que implica sempre um contexto ideológico preciso. Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial*. É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida.” Bakhtin. op. cit. p. 95.

## 5.1. NOVA CULTURA, NOVA LÍNGUA

Quando se explicita que o “*sexo [de deus] mudou*” estabelece-se a democracia no sexo, colocando o prazer e a vida sob a ação e responsabilidade dos homens. A rememoração do que foi deus (deste ponto em diante da peça) não ativa mais a necessidade de ressuscitá-lo, pelo contrário, é motivo para afirmar o tempo presente.

Praticante fervoroso da política de dessacralização do mundo, típica das vanguardas históricas que sempre defenderam a necessidade de agir no tempo presente,<sup>106</sup> o autor cria tenso diálogo envolvido pela movimentação frenética da relação entre a morte e a criação, como se dissesse, no interior das nossas crenças, que é preciso experimentar, desmitificar, criar e avançar. Enfim, modernizar, inclusive criando outra linguagem que represente as novas relações sociais.

Flávio de Carvalho sustenta a tradição da escrita moderna que dá forma e vida aos sons das sensações e do não verbal e explora nos textos a integração entre ficção, não ficção e outras artes, criando uma língua totalmente nova, que, no primeiro contato com o mundo, é substancialmente distinta das falas anteriores, operando uma oposição radical contra o passado imediato. Esta atitude é necessária para romper definitivamente com as tradições ainda existentes no momento em que se implanta a nova língua, que deve ser entendida como parte da implantação de uma nova visão de mundo.

A ênfase dada pelas Vozes 1, 2 e 3 na mudança do sexo de deus mostra a apropriação coletiva do novo, internalizado através da repetição que continua, em aparência, no diálogo que efetiva as mudanças do mundo.

“*Pu ti bum*” e “*tuig tuig*” são frases mágicas que compõem um diálogo sumário e marcante o suficiente para definir a passagem para a nova realidade, sem um ritual aquoso, como o deus que nasceu das águas e o sexo. Ativam os sentidos e estreitam a integração entre os atores e espectadores, entre autor e leitores.

Uma vez estabelecida a nova forma de comunicação, o autor a coloca em contato direto com a forma anterior, escolhendo para isto a mulher inferior que havia sido rejeitada pelos homens:

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V1: *eu tinha a forma do hipopótamo...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *e o perfume da civilização*

(gongo)

V2: *tuig tuig*”

O novo mundo incorpora a mulher pecadora (Voz 1) diferente dos outros homens, concretizando socialmente as diferenças. Ela expõe sua vida para a Voz 2 e ambas conversam sob a atenção e intervenção do gongo. A cada frase da Voz 1 o gongo soa e a Voz 2 responde dizendo “*tuig tuig*”, porém, como cada frase trata de um assunto diferente, embora formadores da continuidade da história contada pela mulher inferior, a resposta da Voz 2 deve ser compreendida como uma repetição que se altera por causa dos conteúdos distintos com os quais trava contato. Logo, são “*tuig tuigs*”

---

<sup>106</sup> Sevcenko. op. cit. p. 45-55.

Num contexto de valorização da cultura, as vanguardas do início do século XX dessacralizaram a arte. Featherstone. 1995. p. 99.

diferentes, apesar de terem a mesma aparência formal, pois as sensações e emoções movidas pela história da mulher inferior são alteradas pelos diferentes problemas tratados em cada frase. A continuidade do diálogo e sua inserção no texto até a consequência final mostram os diferentes conteúdos de cada “tuig tuig”. Mais que uma frase repetida, eles comunicam sensações e sentimentos impossíveis de serem traduzidos para a língua comum, visto que são respostas para questões de fundo, reservando ao interior de sua forma aparente a multiplicidade de significados que possuem.<sup>107</sup> Ter “*a forma do hipopótamo*” é fundamentalmente diferente de ter “*o perfume da civilização*” e assim até o fim deste diálogo, demonstrando que cada resposta é movida pelo universo que a provoca, inserindo a língua num conjunto de falas relativas e provisórias, conforme as histórias que contam.<sup>108</sup> Deve-se entender que a relatividade e a *provisoriedade* são duradouras o suficiente para garantir a satisfação dos interesses e necessidades do homem, bem como, a correspondência das expectativas postas nas falas.

A repetição da aparência formal tem um duplo significado:

“[por um lado,] aparece como dirigida e, portanto, já seria, nos efeitos que produz, uma qualidade ou uma virtude da intenção, [podendo] nesta perspectiva, [...] ser vista como vinculada a uma estética [...] [e, por outro,] canaliza não apenas o universo imaginário que valoriza,[...] mas também certo modo obsessivo de dar-lhe forma”,<sup>109</sup>

fixando a mudança para uma concepção moderna de mundo e dirigindo e reafirmando a diferença como uma base imprescindível para as relações entre os homens, representada aqui no diálogo bilíngüe com entendimento recíproco, no qual a mulher inferior conversa com a Voz 2 e, por haver compreensão mútua, fica registrado o modo de vida que é anunciado: daqui para frente a realidade é democrática, sem exclusão e sem destruição.<sup>110</sup> Assim, a mulher, antes inferiorizada e rechaçada, tem garantidos o tempo e o espaço necessários para a exposição e o debate de suas questões, podendo apresentar, sem traumas e sem repressão, sua vida real, enfim, ela finalmente é integrada ao coletivo e conta sua história: diz quais eram sua forma e seu cheiro através da associação com forma e cheiro conhecidos (hipopótamo e civilização respectivamente); define o papel social que ocupava, realçando o problema da máscara, já apresentado na peça sob as formas de ritual mítico e trajes; salienta uma concepção moral (pura como ninguém), que a colocou na base oprimida da hierarquia social (escrava de um ciclo), demonstrando que para a visão cíclica e sem perspectivas de mundo só resta a fuga (busca o último repouso); explicita o passo a passo da sedução, validando a

<sup>107</sup> “O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quanto contextos possíveis. No entanto, nem por isso a palavra deixa de ser uma. Ela não se desagrega em tantas palavras quantos forem os contextos nos quais ela pode se inserir. Evidentemente, essa unicidade da palavra não é somente assegurada pela unicidade de sua composição fonética; há também uma unicidade inerente a todas as suas significações.” Bakhtin. op. cit. p. 106.

<sup>108</sup> Muito semelhante ao que fez Tristan Tzara em sua “Proclamação sem pretensão”, lida em Zurique, no dia 8 de abril de 1919. Tzara. 1987. p. 21-23. Este manifesto tem uma escrita que procura estabelecer, através de tipos gráficos variados, uma nova leitura do texto, não linear, com diferentes entonações para as diferentes formas tipográficas. O caráter polissêmico da palavra, existente na repetição da forma lingüística “tuig tuig” num contexto variado, no manifesto de Tzara é trabalhado através da variedade formal tipográfica, ou seja, a forma lingüística não se repete, porém, encadeando um diálogo complexo, as palavras foram vitalizadas com diferenças formais na sua apresentação. A alteração, num mesmo texto, da aparência formal das palavras, já realizada em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, adquire com as vanguardas históricas, especialmente com o dadaísmo, um valor significativo unido ao tema do discurso, dinamizando o texto na realização mais completa da integração entre forma e conteúdo, uma vez que a forma da escrita não é um espelho lingüístico do conteúdo a que se refere, mas sim um tipo particular de referência a um conteúdo específico.

<sup>109</sup> Jitrik. op. cit. p. 97-98.

<sup>110</sup> Cf. crítica contra o caráter destrutivo do capitalismo. Petras. 2000. p. 7-77.

publicação de informações completas, sem censura; compartilha a relação sexual (as três vozes declaram o fim do heroísmo), ficando subentendido que não é mais a puta do pecado e que o sexo não é pecado e é desejado por todos; e expõe uma síntese do significado de toda a história (um naufrago que se entregou ao primeiro que o aceitou sem agir a partir das marcas sociais, sem preconceitos, pois foi um deus (ser criador) que se entregou a uma figura estigmatizada).

A nova linguagem é uma revolução porque dialoga com a descrição e a transcrição da realidade para o texto e expõe abertamente sua diferença (e algumas vezes oposição) em relação a este procedimento. Diz muito em tudo que não diz.

Cafezeiro e Gadelha,<sup>111</sup> avaliando a peça “O café”,<sup>112</sup> dizem que esse tipo de linguagem trata “de um nada dizer” e usam como exemplo a fala do “deputado do som-só”:

“(num som pedal que durará todo o quinteto) ...plápláplá chiriri côcô pum. Furrunfunfum furrufunfum [...] Pois tatáca tetéca titíca [...] Dem-dem [...] *Bois sacré railway* Tobias Barreto patatí lengalenga, fonfom, pum. Sclá sclá scláá!... Scláááá!... Sclááááááááááá! Scláááááááááááááá!...Xi!...Xi!...”,<sup>113</sup>

porém o discurso do deputado é uma retórica que não visa o esclarecimento e sim o convencimento através da ocultação e Mário de Andrade, na introdução-explicação do seu poemateatro (ópera - oratório: ver nota 184), afirma que a “Câmara-Ballet [...] é vaia, [...] por tudo quanto de falsificação e de ridículo, os anões subterrâneos do servilismo, fizeram das câmaras que a história conta. [...] Estamos em plena farsa”.<sup>114</sup> Portanto, esta língua tem tudo a dizer. Para cada som, frases sem sentido imediato e repetição alterada há um conjunto de significações subterrâneas e externas às letras, pois o deputado fala num contexto de falas, político, econômico e estético manifestos nestas palavras que escondem suas reais intenções e atividades, mas que, por mais paradoxal que possa parecer, explicitam os reais interesses de ocultação da verdade que o deputado não pode dizer.

O não dito que muito esclarece é utilizado por Flávio de Carvalho na forma quase telegráfica com que escreve a peça, sendo a base e o destino da criação de uma nova linguagem, aparentemente ininteligível, inserida num conjunto de falas perfeitamente inteligíveis, o que lhe garante uma possibilidade relativamente ampla de significações.

O choque entre a linguagem inteligível, com toda a segurança que oferece pelo fato de confirmar o mundo conhecido, e a fala sem sentido aparente, porta-voz da criação não naturalista, expõe um problema central para a comunicação e o estar no mundo, apresentando uma solução: a linguagem moderna não é separada da complexidade do mundo e não só o nomeia: inventa outro, retirando a estabilidade do texto em que é colocada, assim como, ampliando a instabilidade dos participantes, que são capturados pela cena parcialmente incompreensível, porém integral e sensivelmente internalizada.

Depois de efetivada a integração das diferenças, o Lamentador encerra as lembranças sobre o deus, reafirmando no meio pleonasma<sup>115</sup> “*taciturno e calado*” a tristeza do silêncio divino, oposto ao silêncio humano que é considerado pelo autor como uma forma de música.<sup>116</sup>

<sup>111</sup> Cafezeiro; Gadelha. 1996. p. 415.

<sup>112</sup> Andrade, M. 1987. p. 399-493.

<sup>113</sup> Idem. p. 434-435. Cafezeiro e Gadelha. op. cit.

<sup>114</sup> Andrade, M. op. cit. p. 406.

<sup>115</sup> Meio porque taciturno, além do silencioso, é o triste. Cf. Ferreira. 1986. p.1640.

<sup>116</sup> “O silêncio, uma modalidade de música, é considerado sagrado pelos padres de Hawaí.” Esta e outras concepções modernas de música (por exemplo: “[...] a música de batalha é mais o concerto das metralhadoras[,] dos obuses e o zumbido do avião”, em total sintonia com Antheil e antecipando a música concreta de Schaeffer e Henry) estão

A outra língua, a incorporação das diferenças e o silêncio, envolvidos pelas danças, são os elementos necessários para começar a produção do outro mundo que vem sendo anunciado paulatinamente desde o início do texto –ou melhor, desde o início da vida pública do artista.

A “*mecanização do mundo*” dispara a nova realidade, preparada de forma imediata pelas “*centenas de novos seres*” que habitarão o mundo, constituindo a força produtiva necessária para o desenvolvimento científico e tecnológico, visto como emancipador do homem.

O canto nostálgico ainda resiste, mas sucumbe diante do “*mundo de amanhã*” em construção pelo homem moderno que tem autonomia social e autoridade para dessacralizar deus e estilhaçá-lo, produzindo com cada parte um objeto que ilumina o universo ao qual pertence. A importância dada aos destinos do corpo de deus é conduzida para a relevância da produção e do uso desses objetos. A produção científica esclarece a história e a constituição dos materiais e a indústria transforma a selva mítica.

Mas é preciso colocar algo muito concreto no lugar de deus, pois ele foi bem concreto. Os poucos objetos advindos do corpo de deus têm muito apelo e muita presença na vida cotidiana das pessoas. Pente de osso, por exemplo,



quase todos carregam em seus bolsos e bolsas, quase todas as casas têm, usados diuturnamente, com um óleo que ajudasse a manter os cabelos alinhados, talvez um óleo amarelo claro, cristalino, num pequeno frasco de seção retangular, com aroma suave, para dar um leve brilho nos cabelos sem enrijecê-los. Sentidos apurados e ligados numa utilidade para a crítica contra a crença em deus, ativação da reflexão sobre os cabelos, a moda, enfim, poucas palavras cheias de conteúdos significativos.

O corpo de deus tem matéria-prima para vários ramos da indústria, dando conta das mais variadas coisas comuns do dia a dia, ou seja, o que sobra de deus é transformado em coisas do mundo da vida.

Elas servem para formar e colorir as novas imagens do mundo e melhorar o trabalho (pincel, faca e cola), fortalecer os trabalhadores (farinha, óleo e gelatina), auxiliá-los em suas modas e roupas (pente e botões), criar produtos alternativos (falsa manteiga), fertilizar a terra (guano)<sup>117</sup> e lubrificar o movimento que se inicia para não ser interrompido nunca (banha para o moto-contínuo).

Além de objetos tangíveis, algumas partes do corpo de deus servem para apagar sua força (não

---

esboçadas numa espécie de história dos significados das músicas para uma relação entre pintura e música. Carvalho. 1935. *A pintura do som e a música do espaço*. In. Daher, 1984. p. 81-86.

Ver texto sobre nota 161: o silêncio para Renato Vianna.

<sup>117</sup> Guano, Acumulação de fosfato de cálcio proveniente do excremento de aves marinhas; Adubo artificial para as terras, preparado com matérias orgânicas de composição semelhante à do guano natural. Ferreira. op. cit. p. 872. Bueno. 1986. p. 548.

Stick é termo inglês para vara, graveto, bengala, bastão, alavanca, ramo fino e seco de árvore, adesão, aglutinação, confusão, perplexidade, persistência, perseverança, etc. Rodale. 1986. p. 1165. Cambridge dictionary. 1995. p. 1422-1424.

tem mais fúria, pois seu sexo mudou), investigar o mundo (grande sonda) e fixar o respeito à história (impossibilidade de fabricar o novo deus).

Flávio de Carvalho acentua a multiplicidade de sua visão e do problema que está resolvendo. A “voz sombria e triste” do Lamentador firma definitivamente o mundo sem deus, na entonação lamenta a perda irreparável e no conteúdo se liberta.

## 5.2. CONTRA O DIVINO, O MUNDANO.

Flávio de Carvalho nega o sagrado e apresenta outra realidade leiga. Não especula fazendo uma pergunta sem resposta, suas questões fazem parte da sua efetiva apropriação das condições concretas e contraditórias de seu tempo e seu espaço.

Contra o teatro religioso, o Bailado voraz, sexual e real. Um ritual profano, ativo e profundo contra a imobilidade e a superficialidade.

“Precisa perder o medo do sexo  
Precisa perder o medo da morte  
Precisa perder o medo da música [...]  
O que se vê não se via  
O que se crê não se cria  
Precisa perder o medo da musa  
Precisa perder o medo da ciência  
Precisa perder o medo da perda  
Da consciência [...]”<sup>118</sup>

O Bailado não pode ser visto (nem se propõe) como teatro acabado, é um ponto de partida, integração de novos temas e novas formas: uma proposta para disparar outras, dentro da história do teatro moderno brasileiro.

Conta e discute uma história do mito e resolve a dessacralização da natureza, provocando o reconhecimento das dimensões naturais do homem e movimentando-o para dentro e para fora da peça ininterruptamente.

É curioso ver como a peça, apesar de instigar o público, não é atacada por este no seu desenvolver. O fato de não agredir a personalidade individualizada, mas combater valores sociais amplos e totalmente enraizados, e ser encenada como parte de um projeto maior e artístico de experimentação leva o público a aceitar o problema e até considerá-lo interessante:

“o delegado que tinha censurado e proibido a peça e que a assistia pela primeira vez, declarou entre outras que: ‘gostei muito, não há dúvida. É interessante, nada tem de mais. Penso que é preciso o visto da censura que ainda não foi dado’.

– Mas, dr..., desagradou o espetáculo? – Insistiu Geraldo Ferraz.

– Não, é uma coisa muito nova e que interessa bastante.”<sup>119</sup>

O tema de um bailado para enterrar deus é bastante controverso.

A morte eterna, com deus nascendo e morrendo todos os anos, significa a continuidade da vida do mito e a falsificação de sua morte, anulando a morte e o enterro definitivos. Flávio de Carvalho está interessado em acabar com este jogo que finge matar deus para fortalecê-lo na ressurreição. A “Ascensão definitiva de Cristo” (FIG. 39) é um quadro que despacha o divino de uma vez por todas. Não é a imagem naturalista e bem comportada de Cristo subindo aos céus, é a quebra da unidade que fundamenta a religião; as formas do quadro remetem vagamente a formas conhecidas na natureza; são abstrações da partida sem volta, porque Cristo não está subindo aos céus com sua aparência natural e o universo em que se encontra é anti-harmônico, portanto, não há mais Cristo e o

<sup>118</sup> Titãs. 1989. *Medo*, faixa 6. Impressionante ver que 56 anos depois da crítica feita por Flávio de Carvalho ainda se faz crítica semelhante.

<sup>119</sup> Carvalho. 1973. p. 106. Ver ANEXO C.



mundo que dele emana e a ele se dirige, mundo abençoado por ele e pelo qual deu sua vida; a composição do quadro é uma oposição total à beleza neoclássica tão utilizada para os temas religiosos, é um emaranhado de formas que acentua o problema estético e artístico, expondo nos contrastes irregulares (e não especulares) de cores, planos, linhas e luzes o uso do tema como um pretexto para tratar de outro assunto, a obra de arte, e esta, além de contrapor-se aos padrões de época, inclusive do próprio modernismo brasileiro,<sup>120</sup> retira o Cristo da tela.

O *paraíso* é uma imagem projetada para o passado. Tudo aconteceu antes da morte de deus, mas tem, na forma lenta e gradual de apresentação dos seus elementos, um forte apelo na construção imagética das pessoas que participam do ritual-teatro.

Deus é tratado com intimidade não usual, pelo pronome “você”.

A sugestão é um recurso marcante e nos remete para realidades obscuras exploradas ao máximo pelo autor e reconhecidas com dificuldade por serem pesadas e centrais em nossa formação.

O problema artístico no teatro é central para Flávio de Carvalho. Todos os elementos e cenas expressam e comunicam os conteúdos, fundamentos e propostas com clareza e coesão suficientes para que a assistência tenha uma compreensão semelhante da peça. O corpo em movimento, continuando seu trabalho sobre a dança, é definidor do mundo, “o valor expressivo das formas corpóreas é percebido em tão alto grau de concordância por diferentes intérpretes que o fator de projeções subjetivas, por parte destes, não parece desempenhar papel decisivo”.<sup>121</sup> O teatro coletivo se realiza na assistência, espalhando a concepção de mundo do autor, capaz de transformar seu corpo, sua vida e seu cotidiano em suportes conscientes de seus poderes de transformar a realidade ao redor.<sup>122</sup>

Com a psicanálise e o expressionismo a subjetividade fica mais anônima e o inconsciente passa a ser considerado numa perspectiva coletiva.<sup>123</sup>

“O grito é grito de ninguém, mas por isso mesmo é grito de todos”:<sup>124</sup>

“L: *as feras fugiram envergonhadas...* (gongo) (curvando o tórax e braços em L)

Coro: (como se fossem gritos de pânico de gente fugindo) (braços retos para cima em L): *ah... ah... ah... eh... eh... eh...*”



39 - *Ascensão definitiva de Cristo*, 1932, ost, 75 x 60 cm  
OSÓRIO, 2000. p. 56.

<sup>120</sup> “Flávio de Carvalho em nenhum momento compactuou com as duas principais posições do modernismo hegemônico dos anos 20 e 30: não optou por nenhuma modalidade artística em particular: foi pintor, performer, escultor, desenhista, autor de teatro, arquiteto...; e não colocou como meta de sua produção o enaltecimento do homem brasileiro. O tão propalado ‘direito à pesquisa estética’ do modernismo histórico brasileiro esteve sempre confinado aos limites das modalidades artísticas tradicionais. O artista plástico modernista [...] nunca [deveria] enveredar por questões formais que colocassem em risco as relações positivistas de analogia entre a arte e a realidade aparente (ou seja: dadaísmo, surrealismo e abstração, nunca!) [...] Flávio de Carvalho [...] estrategicamente não percebia os limites impostos ao artista pela tradição ocidental.” Chiarelli-a. p.71.

<sup>121</sup> Wolff, Werner. “The expression of personality”, *Experimental depth psychology*, N. Y. p. 27. Apud. Pedrosa. 1979. p. 73.

<sup>122</sup> Cf. Chiarelli-b. 1999. p. 55.

<sup>123</sup> Cf. Bornheim. 1969. p. 65-66.

<sup>124</sup> Idem. p. 67.

O Bailado “sintetiza as novas discussões” sobre luz e iluminação, resgata as contribuições africanas e volta-se para o cunho lendário e mítico do homem moderno.<sup>125</sup>

Flávio de Carvalho, um dos encenadores mais radicais do século XX,<sup>126</sup> apresenta uma solução para o problema do objeto de arte num contexto mais preocupado com os conteúdos estéticos e não artísticos, trabalha com os negros e suas contribuições, no Estado que os jogava para além das margens urbanas, e vasculha mitos e preconceitos nas consciências autodenominadas verdadeiras, científicas e progressistas.

---

<sup>125</sup> Cf. Lima. 1999. p. 45-46.

<sup>126</sup> Chiarelli-b. 1999. p. 55.

## 6. O TEATRO MODERNO NO BRASIL: CONTEXTO TEATRAL DO BAILADO

Flávio de Carvalho procura fazer a mais completa integração entre o homem e seu ambiente, na qual o contexto (local de integração) não é um pano de fundo e sim um mundo ativo. Expõe a constante luta da diversidade individual contra a homogeneidade coletiva resultante de relações sociais mantenedoras de crenças e rituais estabelecidos.

A integração como valor (contexto ativo) está presente na casa da fazenda Capuava, onde interior e exterior são conjugados com a presença da vida que movimenta as ligações entre os diversos espaços; na longa série de retratos, em que faz uma pesquisa ininterrupta sobre formas e cores integradas ao tema; nas *performances* que vitalizam o objeto de atenção; e não poderia faltar em seus textos, especialmente no teatro, integrado à realidade local, com olhos para o mundo e disposto a modernizá-lo.

O Bailado pertence a um conjunto maior de integração entre arte e vida. Participa de uma discussão acumulada, desde o início das vanguardas históricas, de crítica contra o mito, geralmente violenta como uma guerra, afinal, vive-se entre as duas guerras mundiais e a realidade de lutas de classes é totalmente visível no cotidiano e explicitada na produção artística.<sup>127</sup> É uma crítica que volta um de seus olhos para tudo que existe na relação entre homem e deus e o outro para a relação entre os homens. Se a burguesia sustenta o mito colocando-o como parte do arsenal de sua ideologia dominante, combater o mito e sua cadeia ideológica, além de ser uma das principais características do teatro moderno no Brasil, é combater a burguesia em uma de suas formas sociais de dominação, que é precisamente o desenvolvimento do mito e a fé cega que o reproduz.

Esta inserção amplia-se com a crítica contra o ritual, contra o teatro religioso das procissões, dos cultos e do mundo em que se inserem, pois a crítica a um objeto não é redutível a ele, pelo contrário, amplia-se por todo o universo por ele tocado. É crítica também contra o teatro de fundamentação religiosa.<sup>128</sup>

O Bailado e o Teatro da Experiência estão inseridos no contexto da “intervenção do Estado revolucionário de 30 na economia, na política e na cultura, do surto da arquitetura moderna e da defesa de idéias políticas revolucionárias, como é o caso do Cam.”<sup>129</sup> O Teatro da Experiência é tributário do choque, do nacionalismo cosmopolita e da autoridade crítica das vanguardas revolucionárias européias e do modernismo brasileiro, especialmente da antropofagia, participando da “luta contra um ambiente estagnado”<sup>130</sup> (comum ao mundo ocidental conhecido), através da criação de formas artísticas contrárias aos padrões dominantes.

As vanguardas históricas concluíram dialeticamente o processo de autonomia da arte (iniciado na segunda metade do século XVIII), retirando-lhe a neutralidade ideal (expressa na máxima da *arte pela arte* e nos diversos mitos românticos) e definindo-a como objeto socialmente autônomo (diferente do mundo cotidiano e a ele integrado), com formas e conteúdos inseparáveis. Os novos conteúdos revolucionários são feitos com formas igualmente revolucionárias e, se a palavra revolução

<sup>127</sup> Ver, por exemplo, agenda do Cam (Toledo. 1994. p. 138-172) e a peça “O homem e o cavalo”. A vitoriosa revolução dos trabalhadores é o tema de “Café”, de Mário de Andrade. Joracy Camargo expõe, em “deus lhe pague” alguns aspectos das lutas sociais.

<sup>128</sup> O imperativo mítico que acontece no teatro de costumes e dramas familiares é típico desta fundamentação religiosa, pois, apesar de aparentemente formar um conjunto de obras críticas, na verdade sustenta o mito ao elevá-lo à condição de existente e inevitável. Sua apresentação (do mito) não passa de uma forma velada de validá-lo, visto que não o combate, apenas descreve-o, assumindo e divulgando uma concepção fatalista, de impossibilidade de ação que não seja a reafirmação da realidade visível ou inconsciente, que neste último caso funciona como um teatro de revelação do invisível.

<sup>129</sup> Pedrosa. 1975. p. 269-279.

<sup>130</sup> Amaral. 1972. p. 233.

(e seu conteúdo) está na ordem do dia, a revolução da palavra (e do universo por ela significado) é o motor de parte desta luta, que encontra na poesia de Vielimir Khlébnikov terreno favorável para uma nova linguagem, que represente melhor a dinâmica de um mundo em constante revolução. Segundo Boris Schnaiderman, Khlébnikov, uma das vértebras da poesia moderna russa juntamente com Maiakovski, revolucionou o uso da palavra:<sup>131</sup> “Bobeóbi cantar de lábios,/Lheeómi cantar de olhos,/ [...]”.<sup>132</sup> Aglutinou sons, fez modificações gramaticais, sistematizou numa pesquisa rigorosa de forma e linguagem os “versos de inversão” (lidos da esquerda para a direita e vice-versa) e explorou a disposição tipográfica, posteriormente desenvolvida pelo poeta Iliazd (Iliá Zdaniévitch)<sup>133</sup> e muito trabalhada pelo concretismo no Brasil. Sua poesia desarticula a linguagem convencional e estabelece “um novo sistema semântico”.<sup>134</sup> Metro e tema não são problemas independentes e integram-se aos sons das palavras e dos fonemas: “Cinzentário/Langorário/ [...] /Altesco/Profundesco/ [...]”.<sup>135</sup> Seu texto é rico e importante não só por ter aberto caminhos, mas também por ter inscrito a liberdade criativa crítica no processo revolucionário. O poeta mantém viva a variedade, a brincadeira e a criação dos diversos sons, como os sons dos risos e os sem-risos:

“Encantação pelo Riso

Ride, ridentes!  
 Derride, derridentes!  
 Risonhai aos risos, rimente risandai!  
 Derride sorrimente!  
 Risos sobrerisões — risadas de sorridentes risores!  
 Hílare esrir, risos de sobreridores riseiros!  
 Sorrisonhos, risonhos,  
 Sorride, ridiculai, risando, risantes,  
 Hilariando, riando,  
 Ride, ridentes!  
 Derride, derridentes!”<sup>136</sup>

O riso se faz nos outros atos da vida, se faz ato de fala, numa corrente de risos. O sentimento se torna verbo, o verbo se torna sensível, a sensação-sentimento se torna ação e a ação se torna sentimento ativo. Neste poema, Khlébnikov proclama a alegria socializada e socializante contra a fúria do ódio e da individualidade.

O riso, muitas vezes máscara, é destrinchado nas obras de arte das vanguardas históricas, desmascarando os risos do conformismo que falseiam e desviam os risos da criação crítica e do prazer. A risada do Lamentador ri um riso de pouca graça; o texto que a define se confunde com o texto do choro do Coro, é o mesmo ah ah ah ah...; antecede a reafirmação da morte do deus; é alta e dura quando vai falar sobre o fedor do seu hálito; é cheia de sarcasmo quando se pretende reviver o princípio da vida eterna do mito. Enfim, é uma risada que questiona o riso.

O teatro não é apenas a obra, é também a crítica que não se limita ao tema e à forma teatrais, invade os outros tipos de arte. Oswald de Andrade, em “O rei da vela”, questiona a validade do teatro

<sup>131</sup> Schnaiderman. In. Campos, A; Campos, H; Schnaiderman, B. 1987. p. 13.

<sup>132</sup> Khlébnikov (1912). In. Campos, A. et al. op. cit. p. 84.

<sup>133</sup> Cf. Schnaiderman. op. cit. p. 12-20 e 24-26.

<sup>134</sup> Tinianov, Iúri. Apud. Schnaiderman. In. Campos, A. et. al. op. cit. p. 13 e 24.

<sup>135</sup> Khlébnikov. In. Campos, A. op. cit. p. 83.

<sup>136</sup> Idem (1910). p. 81. A forma utilizada nesta digitação procura ser fiel ao original russo, impresso na p. 80 deste livro, para dar uma dimensão mais real deste tipo de poesia.

naturalista (teatro usual até o século XIX e muito em voga ainda hoje) e ilustrativo (teatro de tese) e as influências dos cacoetes de outras modalidades artísticas (truque de cinema), combate a complementação da vida pela arte (que transfere as soluções da existência para as soluções no teatro) e desenvolve um metateatro<sup>137</sup> indispensável para a modernização do teatro nacional:

“Abelardo 1: ‘Isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil; ainda é novo’.

Intellectual Pinote: ‘(...) não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia... O teatro nacional virou teatro de tese’.

Abelardo 1: ‘Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhos sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções ‘no livro’ ou ‘no teatro’.

Abelardo 1: ‘(...) todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público’.

Abelardo 1: ‘(...) é um ladrão de comédia antiga... Como todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado!’

[...] *O telefone insiste.*

Abelardo 1: ‘Não atenda... É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo (...)’<sup>138</sup>

Diferentemente desta crítica que discursa sobre os tipos de arte atuando uns sobre os outros, no Bailado não se fala das diversas interpenetrações das modalidades artísticas, elas são realizadas no seu conjunto cênico.

Flávio de Carvalho, com o Teatro da Experiência, amplia e aprofunda o movimento maior de modernização da dramaturgia no Brasil, que, neste período inicial, conta com a participação de Álvaro Moreyra (1888-1964), Eugênia Brandão (1898-1948), Renato Vianna (1894-1953), Ronald de Carvalho (1893-1935), Villa-Lobos (1887-1959), Joracy Camargo, Brasil Gerson, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, dando continuidade aos trabalhos realizados na Europa por Alfred Jarry, Bertold Brecht, Antonin Artaud<sup>139</sup> e aos “*pioneirismos*” [...] existentes nos pensamentos de Stanislavski, Coupeau e Meyerhold”.<sup>140</sup>

Vários grupos antecedem o Teatro da Experiência. A “Companhia Abigail Maia”, criada em 1921, por Oduvaldo Vianna, Viriato Correia e Nicola Viggiani, combatia os ditames de Lisboa, propunha a prosódia brasileira contra o sotaque lusitano, encenava com atores brasileiros apenas autores nacionais, enfim, foi “um emblema da nacionalização teatral e passou a ser conhecido como ‘movimento Trianon’”.<sup>141</sup> A implantação de uma produção local independente dá os seus primeiros passos rumo à crítica contra a reprodução de valores, abrindo caminho para um teatro contrário à dominação das estéticas hegemônicas.

Neste caminho de libertação do teatro de suas tradições reproducentes encontramos a produção de Renato Vianna, que desde a estréia de

“*Na Voragem* [1918], pela Companhia Dramática Nacional, [...] [quando] foi considerado nos meios cultos da época figura de vanguarda [...], fazia palestras sobre o ‘novo teatro’. Falava da necessidade de atualização cênica pensando nas revoluções pelas quais passava a arte dramática na Europa. Nos rastros dessa preocupação e na crença de que o teatro deveria ser um instrumento civilizador, extremamente

<sup>137</sup> Teixeira. 1972. p. 125. “Crítica que atinge o teatro dentro do próprio teatro.” p. 122.

<sup>138</sup> Andrade, O. *O rei da vela*. Apud. Teixeira. p. 122-125.

<sup>139</sup> Oscar. 1985. p. 16-20. Dória. 1975. p. 5-37. Cafezeiro; Gadelha. 1996. p. 401-419. Printsak. 1972. p. 95.

<sup>140</sup> Toledo, 1994. p. 174.

<sup>141</sup> Cf. Milaré. 2001.

vinculado ao seu momento histórico e às questões sociais, criou a Cia. da Batalha da Quimera. Pretendia participar das revoluções anunciadas em 1922 pela Semana de Arte Moderna, pela revolta tenentista, marcada com o sacrifício dos 18 do Forte de Copacabana [e] pela fundação do Partido Comunista do Brasil.”<sup>142</sup>

“O acanhado mas valente [...] ‘experimentalista’ Batalha da Quimera”,<sup>143</sup> criado em 1922,<sup>144</sup> no Rio de Janeiro, contava com a colaboração de Ronald de Carvalho e Villa-Lobos e iniciava a longa batalha travada por Renato Vianna, até o fim de sua vida, por um teatro profissional, socializado e crítico. A vinculação de sua obra com as vanguardas européias e a defesa do teatro revolucionário fazem o fracasso da Batalha da Quimera, ao mesmo tempo que ajudam a formar algumas das condições necessárias para a posterior experiência de choque do Bailado.

A partir de 1924, Renato Vianna, “tentando aprimorar o sistema que pretendeu estabelecer na Quimera”, estava em São Paulo “procurando ambiente mais favorável às idéias de renovação cênica”.<sup>145</sup> Começa a criação da companhia Colméia, reafirmando o teatro que Vianna desenvolvia no Brasil desde 1918:

“Terá elenco composto de pessoas de boa vontade, criando um meio próprio, donde a obra de arte, que deve ser toda a representação teatral, saia joiada de todas as causas que não nobilitem autores, intérpretes e colaboradores nos fins morais e materiais com que é organizada; [...] Tentará eximir-se à prática de tudo o que seja repercussões de hábitos e vícios inveterados no meio profissional; procurará que as representações sejam a soma certa do trabalho de cada intérprete seu. Não fazendo atrair as atenções da publicidade para qualquer nome de artista em especial, mas para os nomes do elenco, pois, segundo a sua orientação, cada qual é uma parcela do esforço inteligente para a realização do ideal comum, só terá em mira defender a todo transe o conjunto da representação...”<sup>146</sup>

A Colméia não obteve sucesso em São Paulo, “pois, conforme dizia Antônio de Alcântara Machado, o público paulista não ia ao teatro à procura do prazer estético, mas sim por patriotismo: cada colônia ia ao teatro para ver a companhia de sua terra de origem”.<sup>147</sup> Depois desta tentativa, a companhia é transferida para o Rio de Janeiro e lá encena *Gigolô*, do próprio Vianna, em 1925, no Teatro Cassino, marcando o teatro como obra de arte em sua totalidade e fixando no país do personalismo a crítica feita pelo teatro de vanguarda contra o culto à personalidade e a favor da voz coletiva e anônima.<sup>148</sup>

Ampliando a ação do teatro nestes primeiros anos de modernismo, Álvaro Moreyra e Eugênia Brandão criam o Teatro de Brinquedo em 1927,<sup>149</sup> trazendo a modernidade para o palco ligada à valorização do espetáculo.<sup>150</sup> Um dos interesses era tornar o teatro uma arte “unanimemente popular” e cosmopolita:

---

<sup>142</sup> Idem.

<sup>143</sup> Toledo. 1994. p. 173.

Brício de Abreu também vê a “Batalha da Chiméra” como um teatro de coragem; e diz que o dramaturgo precisa ter sua história escrita com justeza. Abreu. 1963. p. 225-230.

<sup>144</sup> Cf. Dória, Milaré, Oscar e J. Galante de Sousa.

<sup>145</sup> Milaré. op. cit.

<sup>146</sup> *O Estado de S. Paulo*. 10.11.1924. apud. Milaré. Idem.

<sup>147</sup> Milaré. Idem.

<sup>148</sup> Cf. Kühner. 1971. p. 15-33.

<sup>149</sup> Milaré. op. cit.

Sousa. 1960. p. 243-247.

Toledo. 1994. p. 172-176 e 190.

<sup>150</sup> Magaldi. Apud. Doria. p. 5.

“Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas a cada noite... [...] Sempre cisei uma companhia de artistas amorosos da profissão que não a tornassem profissão... Representaríamos os nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa. Daríamos a conhecer o repertório de vanguarda do mundo todo. Os espetáculos de uma peça seriam um gênero. Seria outro gênero a apresentação de programas com pantomimas musicadas, de lendas brasileiras, canções estilizadas, comédias rápidas, motivos humorísticos...”<sup>151</sup>

O Teatro de Brinquedo é um projeto de teatro experimental. Assentado em seu território e representando seus autores, vê muito além das fronteiras geográficas e intelectuais. Dialoga com as vanguardas internacionais e assume a variedade e a complexidade do teatro moderno que se colocou a tarefa de experimentar e modificar o mundo. Isto é muito semelhante às ações e obras de Renato Vianna e à agenda do Cam, dando-nos uma rica dimensão do que é um teatro de experiência.

Trata-se de um teatro ciente da história do teatro moderno e capaz de dialogar com as tradições existentes a fim de alterá-las:

“Eu queria um teatro com reticências. O último ato não seria o último ato... Justamente eu queria o Teatro de Brinquedo, que tinha a legenda de Goethe – a humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido, e a dos naturais, espécie menos numerosa, de entes que vivem e morrem como Deus as criou... Um teatro de Bonecos? Sim. Mas supondo que nessa estação do século XX os bonecos, de tal maneira aperfeiçoados, dessem a sensação de gente de carne, osso, alma, espírito... Por que de brinquedo? Porque os cenários imitavam caixas de brinquedos, simples, infantis.”<sup>152</sup>

Nessas declarações de Álvaro Moreyra, vemos que o Teatro de Brinquedo adiantou várias questões usadas no Bailado: reticências, o último ato que continua na vida depois da cena teatral, atores vivos, amor à arte, ações de vanguarda, brincadeiras e simplicidade sem abandonar a complexidade. Teatros deste tipo duram pouco e o “Teatro de Brinquedo foi destruído a golpes de incompreensão”,<sup>153</sup> da mesma forma que o Bailado.

Mas, esses homens modernos são persistentes e Renato Vianna, Paschoal Carlos Magno e o artista plástico Roberto Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues) fundam o Teatro da Caverna Mágica, no Rio de Janeiro, dividindo o Cassino Beira-Mar com o Teatro de Brinquedo. A nova companhia abre sua temporada com a peça *Fim de Romance*, do próprio Vianna, em 17 de janeiro de 1928.<sup>154</sup>

O trabalho, desenvolvido desde *Na Voragem* em 1918, por um teatro de arte, que eduque pessoal de teatro e público, move esta empreitada:

“Continuam a ser os mesmos os sentimentos que me animam na luta: dar tudo o que eu possa dar pela iniciação, entre nós, de um teatro de arte, de um teatro de cultura, de um teatro escola. [...] Acho que o Brasil pode realizar depressa um grande teatro. Isso está dependendo apenas de um pouco, de um mínimo de ideal por parte dos que se atirem à realização. Antes de tudo o mais, precisamos educar o artista e impor-lhe uma longa disciplina. A crítica está sendo chamada, de longo tempo, a colaborar nessa escola. Precisamos definir as responsabilidades. Precisamos estudar, precisamos aprender.”<sup>155</sup>

<sup>151</sup> Moreyra. apud. Milaré. op. cit.

<sup>152</sup> Vianna. Apud. Cruz, Osmar Rodrigues. **Origem da renovação do teatro brasileiro**. Revista Brasiliense. São Paulo: nov-dez de 1956. p. 114. Apud. Souza. p. 245-246.

<sup>153</sup> Sousa. op. cit. p. 246.

<sup>154</sup> Cf. Milaré. op. cit.

<sup>155</sup> Moreyra. O Globo, Rio de Janeiro, 17 jan 1928. apud. Milaré. op. cit.



A Caverna Mágica não deixa dúvidas sobre seus interesses. Seu interior existe na relação com o exterior e a luz que emite ilumina todo o mundo artístico: o teatro é uma produção social ampla e complexa.<sup>156</sup> Porém, apesar do espetáculo ter sido elogiado, a companhia é desfeita duas semanas depois da abertura da temporada, “pois o elenco não conseguia aceitar as regras disciplinares impostas por Renato Vianna”,<sup>157</sup> que, mesmo diante de todas as adversidades, continua seu projeto de modernização teatral no Brasil e cria, em 1932, no Rio de Janeiro, a companhia Teatro de Arte, que, mais uma vez, não dura muito, pois, além de problemas internos ao elenco, é “um período particularmente infeliz para o teatro, com o público arredio”. As produções não se pagavam apesar do apoio dos atores, que trabalhavam mesmo sem receber, e da subvenção da prefeitura do Distrito Federal.<sup>158</sup>

Enquanto isto, em São Paulo, neste mesmo ano, estréia no Teatro Avenida a companhia de Dulcina de Moraes, que pelas associações que fez com Renato Vianna e Oduvaldo Vianna, mostra sua tendência à renovação da produção teatral.

Este longo e difícil caminho da modernização das companhias teatrais no país é parte inseparável do caminho não menos conflitante das obras encenadas.

Mergulhado num ambiente de lutas e progressos sociais, após o significativo ano de 1917, Renato Vianna escreve *Na Voragem*, em 1918 (recriada em *Fogueiras da Carne*), marcando o início da modernização teatral no Brasil; no ano seguinte escreve *Salomé*, “que inspirou a ópera *Zoé*, de Heitor Villa-Lobos”,<sup>159</sup> e Mário de Andrade escreve *Eva*, uma ópera para bonecos. Em 1920 Vianna escreve *Phantasmas* e *Luciano, O Encantador* e em 1921 *Abat-Jour*, para a companhia Abigail Maia, que a estreou apenas em 1924, em Buenos Aires e, com o título mudado para *Fim de Romance*, abriu a temporada da Caverna Mágica.<sup>160</sup>

Em 1922 Mário de Andrade escreve *Moral quotidiana*, espetáculo em um ato, no qual confronta os valores morais de uma esposa e de uma amante, trazendo a público o que é vedado pela moral e pelos bons costumes. Peça curta, porém bastante expressiva: num diálogo direto e mordaz, além de um senão para toda a moral vigente, o autor faz uma crítica precisa contra o casamento que aliena as mulheres, colocando-as num conflito absurdo.

No ano da semana de arte moderna, Renato Vianna encena *A última encarnação de Fausto* (escrita em 1921), espetáculo inaugural do grupo Batalha da Quimera, que faz pela primeira vez no Brasil, no Teatro São Pedro, posteriormente João Caetano, no Rio de Janeiro, um teatro de síntese (superação do naturalismo e da descrição), anunciando que segue os caminhos do teatro de vanguarda europeu, no qual realiza experiências, como diz o próprio Vianna, “de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção”.<sup>161</sup>

“Pela primeira vez no teatro dramático brasileiro, havia movimentos de luz, o uso da contra-luz e focos; pela primeira vez, também havia uma partitura musical acompanhando e dialogando com a ação dramática. A ‘hierarquia da cena’, que dava à estrela da companhia o centro do palco, era completamente ignorada em favor da própria ação (o que levou o velho crítico Oscar Guanabara a dizer, em tom de censura, que o espetáculo mais parecia cinema do que teatro), e já se insinuava o que

---

<sup>156</sup> Ver Becker.

<sup>157</sup> Cf. Milaré. op. cit.

<sup>158</sup> Idem.

<sup>159</sup> Idem.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Os continuadores. *Renato Vianna e sua batalha da quimera...* In. Vianna. 1954.

Dória. op. cit. p. 14.

Oscar. op. cit. p. 19.

Renato Vianna pregaria pelos anos afora: cada ator é parte de um conjunto e deve ter consciência desse conjunto, atuar no sentido do espetáculo ‘orgânico’. Era, portanto, um ensaio de ‘teatro moderno’ que se dava no mesmo ano da Semana de Arte Moderna e ligava concretamente o teatro ao Movimento Modernista.”<sup>162</sup>

Na peça, o moderno Mefisto vai ao cerne dos interesses imperialistas: o sedutor dinheiro, símbolo mágico capaz de superar a alma:

“Como toda a criação e toda a criatura, eu também evolui! Antigamente eu colecionava almas, porque as almas eram o ‘bric-à-brac’ de antigamente. Era moda. Como tal, passou... [...] Hoje, coleciono notas de banco e prefiro o dólar. O dinheiro é a magia moderna”.<sup>163</sup>

Mefisto propõe ao novo Fausto um negócio, parecido com outros negócios financeiros, porém mais perturbador, pois insere o negócio capitalista nos valores da alma, transformada em mercadoria como tantas outras, retirando-lhe a aparente pureza: “Quando Eduardo diz: ‘Pede o meu sangue’, Mefisto responde: ‘Não! Prefiro pedir-te um cheque’. ‘De quanto?’, indaga o artista. Mefisto faz um rápido orçamento e dá o preço: ‘Mil libras’”.<sup>164</sup>

A peça ficou três dias em cartaz: “foi mal recebida pela crítica, havendo mesmo quem pedisse camisas de força para Renato Vianna e Villa-Lobos”. Crítica e público estranharam “aquela encenação que contestava dogmas e códigos vigentes”, porém “causou profunda impressão no meio teatral e a experiência, por muitos anos, era citada como exemplo das novas possibilidades cênicas”.<sup>165</sup>

Em 1924, Vianna escreve *Gigolô*, encenada pela companhia Leopoldo Fróes.

Álvaro Moreyra escreve *Adão, Eva e outros membros da família*,<sup>166</sup> em 1925, e em 10 de novembro de 1927, na sala Renascença do Cassino Beira-Mar, estréia esta peça com o “Teatro de Brinquedo”,<sup>167</sup> criado para fazer rir e pensar, usando a brincadeira para fugir dos cânones *enrijessedores*, fazendo experiências com atores saindo da platéia, sentando na escada do palco e dialogando.<sup>168</sup> Neste mesmo ano apresenta o *Espetáculo do arco da velha*, uma improvisação com cinematografia falada, pantomimas, poemas falados e canções modernas, formando um conjunto de recursos novos, fora do habitual, para conquistar um público que não freqüentava teatro, além de lançar o autor teatral brasileiro de boa qualidade.<sup>169</sup> Estas novas experiências ampliam o papel revolucionário do teatro.

Ainda em 1927, Renato Vianna com sua peça *Fim de Romance*, no Teatro Cassino, lança Pascoal Carlos Magno.

Mário de Andrade, em 1928, amplia o quadro do teatro moderno brasileiro com *Pedro*

---

<sup>162</sup> Milaré. op. cit.

<sup>163</sup> Vianna. *A Última Encarnação de Fausto*. Apud. Milaré. op. cit.

<sup>164</sup> Milaré. op. cit.

<sup>165</sup> Idem.

“O fracasso da audaciosa montagem de estréia da Companhia, que o levou à falência, não diminuiu a crença em um novo teatro, mas lhe demonstrou a necessidade de absoluta alteração não só dos códigos cênicos, também dos modos de formação do profissional, de produção e de todo o sistema ético vigente.” Milaré. op. cit.

<sup>166</sup> Moreyra. 1973.

Dória. op. cit. p. 27-30.

Oscar. op. cit. p. 19-20 e 23.

<sup>167</sup> Sousa. op. cit. p. 247.

<sup>168</sup> Dória. op. cit. p. 31.

<sup>169</sup> Idem. p. 33-36.

*Malazarte*,<sup>170</sup> ópera em um ato, com partitura de Camargo Guarnieri.<sup>171</sup> O problema da traição dentro do casamento, como em *Moral Quotidiana*, é o tema desta peça, que tem aplicada a este problema uma discussão geral sobre o marginal que engana o instituído.

Renato Vianna, apesar da incompreensão pública sobre seu teatro, não desiste e, dentro do espírito geral de mudanças destes primeiros anos de 30, mas na contramão da estética dominante, estréia em 1932, no teatro João Caetano, a peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, na qual realiza a primeira experiência vanguardista que explora a psicologia.<sup>172</sup> Neste mesmo ano, Joracy Camargo estréia *Deus lhe pague*,<sup>173</sup> e no ano seguinte Oswald de Andrade escreve *O rei da vela*, socialmente reconhecida anos mais tarde.

1933 é intenso para os artistas do Cam, que “começou com o ano novo, num ‘reveillon’ concorrido e gostoso na sede recém-fundada, entre panôs”<sup>174</sup> de diversos pintores paulistas. A agenda do Clube é variada e rica, contando com recitais, danças, conferências e muitas coisas interessantes e divertidas, como, por exemplo, um curioso departamento de quiromancia que faria seu serviço em candidatos a cargos públicos, além de aberto aos interessados em saber os segredos das linhas de suas mãos, mas tudo duraria pouco.

Para a inauguração do Teatro da Experiência, Flávio de Carvalho encomendou uma peça a Oswald de Andrade, que começou a escrever *O homem e o cavalo*. Como chegava o dia da estréia e a peça não estava pronta, Flávio de Carvalho escreve *O Bailado do Deus Morto*, que estréia em 15 de novembro e tem sua última apresentação no dia seguinte, com a polícia fechando o Teatro da Experiência, o que, involuntariamente para os sócios e amigos do Cam, acabou acelerando o fim do Clube, fechado definitivamente em abril de 1934 por causa de problemas financeiros, pressão de organismos da igreja, imprensa reacionária e obscurantismo policial “que acionou a viciosa ‘máquina da justiça’ a prejudicar toda a estrutura da entidade”.<sup>175</sup>

Cinco dias após o fechamento do Teatro, na sede do Cam, Oswald de Andrade lê algumas cenas de sua peça *O homem e o cavalo*, que ficaria pronta em 1934. Nela, a integração com a obra de Flávio de Carvalho é explicitada na “revisão do processo de Cristo”, cena em que Oswald de Andrade dá voz a Flávio de Carvalho, colocando texto sobre texto ao se referir à “Experiência Nº 2”.<sup>176</sup>

“...VOZES – Viva o Chanceler! Viva! Péu! Péu! Tira o Chapéu! Tira, Flávio! Lincha! Mata!

A VOZ DE UM ENGENHEIRO – Evidentemente, coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu. Mas Esse puto me paga!

Som de castanholas. Tumulto.

VOZES – Viva la gracia! Otro toro! Mi cago en Dios! Viva o senhor do sábado! Tira o chapéu, Flávio! Péu! Péu! Fora! Não tira! Deus da burguesia! Fora! Põe o chapéu! Desacata esse veado! Fora! Fora!...”<sup>177</sup>

A polêmica é o elemento forte do teatro moderno e crítico nestes tempos de getulismo, e Renato Vianna, disposto a levar adiante seu projeto de modernização cultural, cria o Teatro-Escola,

<sup>170</sup> Andrade, M. 1972. p. 100-111.

<sup>171</sup> A peça de Mário de Andrade não deve ser confundida com *Malazarte*, de Graça Aranha, com música de Lorenzo Fernandes, encenada a 19 de fevereiro de 1911, em Paris, com texto original em francês, conforme ditava a moda no Brasil antes do modernismo. Oscar. op. cit. p. 16 e 18.

<sup>172</sup> Dória. op. cit. p. 15.

<sup>173</sup> Camargo. *Deus lhe pague*. p. 15-53.

<sup>174</sup> Agenda do Cam. Toledo, 1994. p. 138-172.

<sup>175</sup> Toledo, 1994. p. 172.

<sup>176</sup> Idem. p. 168-169.

<sup>177</sup> Andrade, O. 1990. p. 95-96.

conseguindo, “depois de um ano de batalhas, [...] o apoio oficial do Estado - oferecido pessoalmente por Getúlio Vargas -, o que [torna] o Teatro-Escola uma ‘experiência oficial’”.<sup>178</sup>

A estréia da nova companhia em 1934, no Teatro Cassino, com a peça *Sexo*, que expõe abertamente a hipocrisia contida nos atos e desejos sexuais inconfessáveis e procura resolvê-los, abriu grande discussão no Rio de Janeiro.

“Houve passeatas de protesto contra a peça, que seria ofensiva à família, e até protestos no Congresso Nacional, cobrando do presidente da República justificativas para o fato de estar subvencionando peça ofensiva à família, à moral e aos bons costumes. Sabe-se que o presidente foi ao teatro ver o espetáculo. Sua resposta aos ataques veio alguns dias depois, quando a primeira-dama, Dona Darcy Vargas, e sua filha foram ao teatro ver *Sexo*.”<sup>179</sup>

A primeira temporada do Teatro-Escola foi um sucesso, apesar do estranhamento causado pelas encenações “em que se apagavam as luzes em áreas do palco para ressaltar outras, com os grandes silêncios, as grandes pausas em cena”.<sup>180</sup>

A segunda temporada, prejudicada por difamação feita contra Renato Vianna, foi aberta com a peça *Deus*, em 1935, na qual reforça a necessidade da discussão sobre a modernização da dramaturgia no Brasil. Novamente muitas reações contra a peça, “agora de estudantes, na Av. Rio Branco, junto do Teatro Municipal, que abrigava a companhia”.<sup>181</sup>

“O cerco foi tão cerrado que obrigou o cancelamento da temporada e a transferência do Teatro-Escola para São Paulo. Na capital paulista, Renato e seu elenco receberam todo tipo de homenagens. O jovem Paulo Emílio Salles Gomes preparava muitas dessas homenagens a Renato, que Paulo Emílio chamava de ‘modernista’. Um abaixo-assinado de artistas e intelectuais paulistas - entre eles Paulo Emílio e Flávio de Carvalho - foi enviado ao ministro Capanema e ao presidente da República, em desagravo a Renato pela campanha difamatória de que era vítima no Rio.”<sup>182</sup>

Em 1937, Oswald de Andrade escreve *A morta*; e Mário de Andrade continua trabalhando em *O café*, um grande panfleto em defesa da revolução dos trabalhadores, escrita entre 1933 e 1942,<sup>183</sup> que, segundo Henrique Oscar, é “mais um oratório do que propriamente uma ópera”,<sup>184</sup> e, finalmente, em 28 de dezembro de 1943, Nelson Rodrigues, que teve *A Mulher sem Pecado* encenada pelo primeiro elenco do Serviço Nacional de Teatro, estréia *Vestido de Noiva*, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com direção de Ziembinski e cenário e figurinos de Santa Rosa. A encenação toda é uma grande alteração no teatro nacional: ensaios exaustivos e quase infundáveis; cenário dividido em dois planos, articulando os tempos do texto: realidade, memória e alucinação, sem seqüência cronológica e com frases curtas e réplicas rápidas; diálogos diretos e vozes *off* vindas de todo o teatro; iluminação com 140 efeitos de luz; e sucesso de público e crítica.<sup>185</sup> Por este quadro vemos que *Vestido de Noiva* é uma espécie de reunião bem sucedida de todas as batalhas, propostas e conquistas do teatro moderno brasileiro.

Este breve relato da história do teatro moderno no Brasil permite-nos ter uma idéia de como

---

<sup>178</sup> Milaré. op. cit.

<sup>179</sup> Idem.

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> Idem.

<sup>182</sup> Idem.

<sup>183</sup> Printsack. op. cit. p. 419.

<sup>184</sup> Oscar. op. cit. p. 18.

<sup>185</sup> Cf. Barsante. 1982. p. 48-55. Oscar. op. cit. p.23-25.

foram estes tempos de luta entre o teatro tradicional e as experiências vanguardistas.

O formato das peças modernas, em boa parte diferente dos três atos usuais, indica uma alteração na concepção geral do teatro. Algumas têm apenas um ato, provocando a noção de que a obra deve ter começo, meio e fim. *Moral quotidiana*, por ter apenas o epílogo, leva esta provocação aos seus limites, quase perdendo o sentido de teatro, retirando da peça os motivos e as formas que geraram o que o público (leitor) tem pela frente. O texto entra numa pequena fissura da vida cotidiana, responsável pelas causas e conseqüências da cena teatral; assim, o teatro entra numa interseção dos atos diários.

*O homem e o cavalo* tem o sabor de uma (anti)epopéia moderna, muito diferente do teatro tradicional em voga na época:

“Em tudo, a peça se afasta dos padrões tradicionais. Em vez dos três atos costumeiros, a ação se passa em nove quadros, sempre em cenários diferentes, do Céu ao Planeta Vermelho. Formam o elenco dezenas de personagens, além de marinheiros, soldados, povo, operários, um grupo de marcianos, cavalos e o cachorrinho Swendemborg. Como não se trata de aprofundar psicologicamente uma personagem, justifica-se esse desfile de figuras, as quais, na maioria das vezes, participam apenas de um quadro. A estrutura é a da justaposição de cenas aparentemente soltas, como ocorre no teatro épico de Brecht e, sob certa forma, já se encontrava no mistério medieval, em que a soma intermina de episódios se fazia segundo o prisma unificador do último juízo. Não será absurdo dizer que, em *O Homem e o Cavalo*, a História ganha sentido e se unifica sob a perspectiva final do mundo socializado. Mudam-se os deuses e continua a idéia de um paraíso em que acabarão todas as mazelas humanas.”<sup>186</sup>

Na verdade não se mudam os deuses como quer Magaldi. Eles são eliminados, passando para a condição de pessoas secularizadas: São Pedro abrirá uma venda depois de reconhecer que não é mais santo, pois fora julgado reconhecendo também a correção do julgamento, coisa inadmissível para as entidades divinas. As mazelas humanas não findam com o fim da peça, pois admissibilidade de um pequeno comércio indica que não é admissível outro tipo para as pessoas comuns, colocando nas relações os conflitos que envolvem esta questão. Como em toda a peça os diversos problemas se entrelaçam, a dessacralização do mundo não elimina as contradições, pelo contrário, enfatiza-as, pois é a concepção de mundo mítica que prega a harmonia universal, livre de contradições e, imaculadamente fatalista, sempre reproduz os mitos celestiais.

O Bailado, com seus dois atos curtos e intensos, realiza processo semelhante sobre deus, aliás, o julgamento da moral vigente é uma constante no teatro moderno e o resultado é a criação de outros valores, se não defensores do socialismo, profundamente influenciados por ele.

As alterações nos formatos das peças são acompanhadas pela mudança da linguagem que é realizada de forma coloquial, buscando a compreensão do país e a aproximação dos níveis de linguagem entre autor e público, com temas entrelaçados, deboches, diálogos inusitados e falas que cortam os fundamentos das convenções e das certezas, escarnecendo deus:

“L: (com movimentos quebrados e sem sair do lugar) (1 figura geométrica para cada frase): *oh deus imundo... (gongo) ... Oh deus dos homens... (gongo) ... a puta do pecado te arrancou das folhagens e das feras... (gongo) ... você matou e traiu as feras do mato... (gongo) ... o teu corpo deus prostituto cheira ao unguento da civilização... (gongo) ... você bebe cerveja e usa as roupas que a puta te ensinou... (gongo) ...*”<sup>187</sup>

<sup>186</sup> Magaldi. op. cit. p. 6-7.

<sup>187</sup> Carvalho. 1973. p. 82.

invertendo os papéis sociais tradicionais:

“*Amante* (fustigando) — A senhora se esquece muito cedo das suas dores. Deu um grito. Pelo óculo do automóvel, que seu marido me dera, vi a senhora estender os braços, derrubar a sombrinha... Sofreu muito!

*Mulher* (sorriso abaunilhado, sem sofrer) — naturalmente teve dó de mim...

*Amante* (otélica) — Não. Odeio-a! Não tenho dó.

*Mulher* (corrigindo) — Não teve dó.

*Amante* — Não tenho dó!

*Mulher* — Mas não é preciso mais ter dó. Já me conformei.

*Amante* — Não se conformou! Tanto que procura me roubar seu marido.

*Mulher* (muito verdadeira) — Procuro, não. Ele é que me procurou... me procura... (cheia de trunfos) Me ama...

*Amante* — Não é verdade!

*Mulher* — É verdade.”;<sup>188</sup>

expondo a hipocrisia machista:

“Redator Que Acumula (*que escrevia*) — Bola tem dois eles.

Secretário — Um.

*Silêncio. O telefone toca.*

Contínuo (*entra, atende*) — Alô! Redação d’O Estandarte’. Vou ver. (*tapa o bocal, pergunta ao Redator Que Acumula*): O senhor está?

Que Acumula — Mulher ou homem?

Contínuo — Mulher.

Que acumula — Estou. (*Levanta-se*).

Contínuo — Está, sim, senhora. Sim, senhora. (*Sai*).

Redator Teatral — Quando o telefone toca, e é pra mim, que aborrecimento! Mas quando toca e não é pra mim, que pena!...”<sup>189</sup>

ou debochando do pedantismo característico da burguesia:

“Mendigo — Deus lhe pague... [...] *Ah! (Risonho)* Desculpe... Não tinha reparado que o senhor é colega...

Outro — Ainda não fiz nada hoje, velhinho. Tenho cigarros. Aceita um?

Mendigo — São bons?

Outro — Hoje, até as pontas que consegui apanhar são de cigarros ordinários! (*Tira do bolso uma latinha cheia de pontas de cigarros, abre-a e oferece*)

Mendigo — Muito obrigado. Não fumo cigarros ordinários. Quer um charuto? (*Tira-o do bolso*).

Outro (*Aceitando, espantado*) — Olá!

Mendigo — É Havana! Tenho muitos! Custam 10\$000 cada um.

Outro — Aceito porque nunca tive jeito para roubar...

Mendigo — Nem eu.

Outro — Não foram roubados?

Mendigo — Foram comprados. Ainda não sou ladrão...

<sup>188</sup> Andrade, M. *Moral Quotidiana*. (1924-25) 1974. p. 134-135.

<sup>189</sup> Moreyra. op. cit. p. 10.

Outro — Desculpe. É que...”<sup>190</sup>

O recorrente e construtivo humor nervoso, uma das muitas armas de lutas dos modernistas que não fazem o jogo do poder pegando em armas de fogo para a destruição, é quase negro e algumas vezes sarcástico:

“L: *oh deus... filho das águas e dono do mundo...*

gongo

V2: (voz dois): *ele era grande entre os heróis e esplêndido entre os homens* (levantando os braços retos para cima)

Lamentador dança pesadamente sem sair do lugar.

gongo

L (risada): ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... (braços esticados horizontalmente)

vozes de coro desencontradamente e soprando baixinho: *O deus morreu, o deus morreu...* (repete)”<sup>191</sup>

esse humor ironiza a organização social capitalista inaceitável, sobre a qual Oswald de Andrade, valendo-se do cavalo como metáfora da estupidez imperialista, combate a autocracia:

“O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – O senhor é um cavalo revoltado?

O CAVALO DE TRÓIA – Não, senhor! Sou um cavalo conservador. Sou o cavalo de Tróia! Quando me abriram, depois da última guerra, eu tinha dentro do meu bojo um cavalinho de Tróia – o tratado de Versalhes!

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – E dentro dele o que é que encontraram?

O CAVALO DE TRÓIA (*Rinchando*) – O chanceler Hitler!

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – Pelo que vejo, o senhor é muito importante!

O CAVALO DE TRÓIA – Sou o único cavalo da história! O meu verdadeiro nome é Tratado de Paz. Apareço sempre no fim das guerras.

O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – AH! AH! AH! AH! AH! AH! AH!”<sup>192</sup>

*A Moral quotidiana* e *O homem e o cavalo* terminam com músicas fúnebres e o *Bailado* termina com uma voz sombria e triste falando de morte. As três anunciam a morte como o fim de uma vida e a criação de outra, uma transição, enfocando a passagem de uma situação para outra, de uma forma para outra. Anunciam uma vida democrática e criativa, marcada pela crítica.

Os temas são polêmicos e suas discussões quase proibidas: sexo, deus, família, propriedade, criação, verdade, morte e outros integrais ou parcialmente vedados pela moral e pela política dominantes, a traição é um problema recorrente: deus, homem e mulher traem:

“Malazarte — [...] Como eu gosto de você, puxa! [...] Benzinho vamos jantá?

Baiana — [...] Meu marido!

Malazarte — O Alamão!

Baiana — Estou perdida!

Malazarte — Perdi a janta!

Baiana — Como há de ser!

[...]

Alamão — Mulher, boas tardes,

<sup>190</sup> Camargo. op. cit. p. 15.

<sup>191</sup> Carvalho. 1973. p. 82.

<sup>192</sup> Andrade, O. op. cit. p. 43.

Baiana — (*Com maus modos*) Boas tardes, Marido.

Alamão — Sou eu!

Baiana — (*Sempre ríspida*) Estou vendo! Praquê veio tão cedo!”,<sup>193</sup>

personagens religiosos são secularizados, perdendo a pose superior numa ação nada dignificante para o status que possuíam até o momento em que são desmascarados:

“V1: *eu era um náufrago da dor... dei ao monstro mitológico o meu grande segredo...*

(reco-reco- bem alto três vezes)

continua a dança de V1 V2 e V3 abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima.

L: *oh deus taciturno e calado... nunca mais pastará entre as feras do mato nunca mais provará o capim verde e gostoso... (virando-se para V1) você mulher pintada e dolorosa... a tua barriga encherá como a esfera celeste...*

(voz grave) *e colocará no mundo centenas de novos seres...*

(gongo)”,<sup>194</sup>

nesta linha de crítica, os santos perdem a classe e fazem discursos usando palavras impróprias para seu papel social (“besteira”) e até de baixo calão:

“São Pedro — Onde está Sobieski? João Sobieski! Uma muralha contra a barbárie! Vamos erguer as barricadas da civilização. Quem viu Sobieski?

Lord Capone e Mister Byron — Ninguém.

Icar — Quero ir à missa. Nesse país não há mais igrejas. Eu quero rezar. Me regenerar.

São Pedro — Deixa de besteira. É preciso agir. Estou sendo desacatado. Esta noite, me fizeram levantar. Chamaram-me ao telefone. Às 2 horas da madrugada. Sabe para quê? Para me mandar à merda. Eu, São Pedro!”,<sup>195</sup>

A exposição franca das traições é uma das formas de desmascarar, penetrando no interior oposto à aparência:

Calazans a Cesar, mascarado: “[...] *Que fez você daquela resignada, estóica, sublime Marieta, sua primeira mulher [...] e sua primeira vítima? Você matou-a aos bocadinhos, não foi, Cesar? [...] no leito de morte esperava por você até às madrugadas, quando você regressava de outras alcovas... [...] Tudo fiz para impedir esse novo casamento, esse novo crime, que só o interesse, a vaidade e o desejo da carne tramaram nos bastidores sociais... Você era rico, era um bom partido para uma pobre moça como Vanda, que seria condessa e milionária...[...] Você tem várias amantes... Ela tem um só... Em nome de qual moral a condena você? Em nome de que justiça? De que direito? de que código?*”<sup>196</sup>

As máscaras são retiradas de maneira implícita nos conteúdos e formas das peças e de maneira explícita nos textos: Calazans a Cesar, que se sente indignado com os segredos à sua volta:

“Tire a máscara, Cesar [...] Pareço-lhe outro, não é assim? [...] acabo de tirar a minha máscara, para que nos vejamos tal qual somos [...]”. “Não estamos em sociedade. Tiramos as máscaras. Podemos respirar, desabafar, ser amigos sinceramente, nobremente. Podemos pensar e falar. Eu não o injurio.

<sup>193</sup> Andrade, M. *Pedro Malazarte*. op. cit. p. 104.

<sup>194</sup> Carvalho. 1973. p. 90.

<sup>195</sup> Andrade, O. op. cit. p. 64.

<sup>196</sup> Vianna. 1954. *Sexo*. p. 74.



*Injúria, calúnia, honra, tudo isso é retórica de uma velha moral mascarada, que se desagrava com os códigos do insulto da própria consciência. [...] estou a rasgar-lhe o tumor d'alma [...] que estourou por si mesmo [...] Vomite toda a sua alma, Cesar... [...]*”<sup>197</sup>

e dirigindo-se a Roberto, pouco antes de seu assassinato:

*“[...] na sociedade o que importa é não saber... É simular... É fingir... É usar máscaras! [...]*”<sup>198</sup>

Um dos fundamentos da modernização do teatro no Brasil é a explicitação do diálogo entre oponentes. Renato Vianna, em sua peça *Deus*, põe de um lado Roberto, dedicado à modernização, e do outro Leonel, moralista, e Frei Lucas, resignado. Leonel questiona a ciência de Roberto que proclama a ordem natural das coisas:

*“E essa expressão (ordem natural) se contradiz nos próprios termos logicamente! Toda ordem implica disciplina e a natureza é selvagem e indisciplinada. A ordem é um princípio moral e toda moral essencialmente religiosa.”*<sup>199</sup>

e Frei Lucas, questionado sobre sua fé e religiosidade por Roberto, responde:

*“Fiz como os construtores. Procurei um solo firme através das camadas fofas da terra. E quando cheguei à rocha, aceitei a rocha como era, sem procurar analisá-la indefinidamente. O espírito moderno é diferente, bem sei. É o espírito de crítica incessante e nunca satisfeito. Por isso o mundo de hoje é de inertes e desesperados.”*<sup>200</sup>

O esclarecimento sobre deus e as consequências das crenças religiosas e a crítica aos fundamentos das convenções, contrários à inércia e ao desespero, são decisivos para a modernização do mundo, são ações humanas que humanizam as relações e seus produtos, discutindo a reificação existente na sociedade capitalista e resolvendo o problema geral da alienação.

Explicar o conservadorismo e retirar-lhe as máscaras, expondo seu desespero, sua inação, seus preconceitos e suas ideologias anti-reflexivas é uma das tarefas do teatro moderno no Brasil.

---

<sup>197</sup> Idem. p. 73. Ver nota 58.

<sup>198</sup> Idem. p. 92.

<sup>199</sup> Idem. *Deus*. p. 194.

<sup>200</sup> Idem. p. 215.

## 7. O TEATRO COMO OBRA DE ARTE REVOLUCIONÁRIA

O Bailado é uma peça básica nas ações e obras de arte revolucionárias de Flávio de Carvalho.<sup>201</sup> Rompe com o teatro de verossimilhança, explora o não dito, cria outra língua e discute o mito e sua falência com o avanço do desenvolvimento científico e tecnológico moderno e sua crítica.

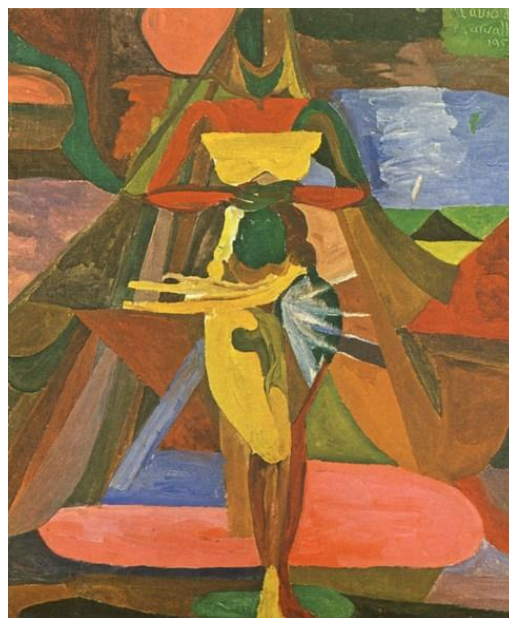
É uma proposta. Um manifesto, bem ao gosto das vanguardas históricas, feito através da inversão do tema do ritual de forma violenta e sem concessões. Uma experiência de choque, que substancializa o espírito inquieto do artista, sempre determinado a recriar paradigmas.<sup>202</sup>

Inverte uma situação e seus objetos, muda sua forma de presença e destrói suas características originais conservadoras, desestabilizando a forma de apresentação do que foi destruído e, conseqüentemente, impedindo a continuidade, no mundo moderno, das formas anteriores.

Com este recurso da inversão de valores dentro de formas reconhecidas, Flávio de Carvalho cria com o Bailado uma antimissa. As coincidências com a missa católica são muitas: a peça dura aproximadamente 1 hora, tempo aproximado das missas nos idos de 1930; tem dois atos e a missa se divide claramente num tempo antes da comunhão e noutro após; a peça tem uma abertura com a morte de deus e os cantos e a missa tem uma abertura semelhante, com um louvor a Deus; na missa há a bênção da despedida e no Bailado a despedida de qualquer mito e ritual; a missa tem o celebrante e seus ajudantes e o Bailado o Lamentador e as Vozes; ambos têm coro; a missa dá aos fiéis o corpo e o sangue de Cristo e o Bailado dá os produtos fabricados com o corpo do ex-deus morto; e a forma geral de tratamento dos conteúdos é semelhante.



40 - *Nossa Senhora do Desejo*, 1955, ost, 73 x 92 cm.  
DAHER, 1984. p. 80.



41 - *Estudo para Nossa Senhora da Noite*, 1954, ost, 55 x 54 cm  
DAHER, 1984. p. 77.

<sup>201</sup> “Nada há de romântico em sua revolução – extensa a ponto de prever todas as manifestações centrais que lhe seguiram, na esfera da alta e também da cultura mais crítica de massas. Os ‘Parangolés’ de Hêlio Oiticica já estavam presentes no traje do ‘novo homem dos trópicos’, passeta-performance realizada por ele no centro de São Paulo em 1956. Em ‘Anteprojeto para Miss Brasil’ [...] estão igualmente preditas as contradições entre internacional e local, exploradas por Caetano Veloso a partir de 1968. O salão da sede da fazenda Capuava, trazendo –em sua transparência– para seu interior, o céu e a paisagem, antecipa a ‘Chemosphere’, casa ‘high tech’ utópica do norte-americano John Lautner, de 1960.” Bonvicino. 1999. p. especial-1.

<sup>202</sup> Cf. Carvalho, Celita Procópio. 1999. In. Mattar-a. p. 4.

O mito e as crenças são usados como meios para sua crítica. “Nossa Senhora do Desejo” (FIG. 40) é a encarnação da volúpia da forma e “Estudo para Nossa Senhora da Noite” (FIG. 41), apesar da composição tributária da tradição figurativa do último gótico e da pré-renascença, é a encarnação do desejo moderno, com seu corpo feminino voluptuoso bem destacado no plano pictórico.

Flávio de Carvalho fez isto muitas vezes. A “Experiência nº 2” explicita e exemplifica bem este problema. A crítica revolucionária desvela os elementos destrutivos e autodestrutivos existentes nos objetos e ações conservadores. Em geral, os componentes reacionários do universo conservador são os detonadores destas críticas e a saída para o conservadorismo sufocante é sua explosão reacionária, que, ao tentar destruir seu oponente, se destrói.

Uma vez terreno, deus e seu universo desaparecem e não cessam de ser processados. Nada mais se conserva. O mito é retirado através do ritual que faz sua transformação fabril e elimina o ritual na crítica final contra qualquer tipo de mitificação. Uma espécie de porta para outro futuro e não a continuidade bastante previsível dos acontecimentos estabilizados.

Este ritual não abandona a teatralidade da representação do ritual. Move coisas do inconsciente, mas é um teatro, pois há um público que, apesar de absorvido pelo ritual e capturado pelo primitivo de sua ancestralidade, não deixa de ser espectador, a quarta parede, que se incomoda com o que vê. A audiência se sente e se coloca dentro do ritual; se o ritual é um dos componentes da ordem vigente é através dele que se pega o público. O que Flávio de Carvalho faz é jogar o ritual contra seus mantenedores. Um jogo dialético de envolvimento com valores não questionados para libertar os participantes e espectadores do ritual e do seu tema. Um entrar na coisa para retirá-la do universo daqueles que a adotam.

O Bailado é uma obra de resistência.<sup>203</sup> A passagem do deus naturalista para o mundo sintético e dinâmico dos homens é um caminho de resistência contra o avanço de deus, contra as repetições, que cessam com a psicanálise, e contra o rito ancestral, desvelado pela ciência que se discute continuamente.

O fim de deus, da propriedade e do matrimônio é o fim do capitalismo, pois estas riquezas do capital só podem ser destruídas com as outras que formam o castelo capitalista. A queda é conjunta, mesmo que algumas peças comecem a cair antes de outras; e a produção artística coletiva e crítica acelera este fim.

Para Flávio de Carvalho a burguesia é um entrave ao florescimento cultural e sua produção artística uma reação do homem à opressão pelo capital e pela máquina – expressão da irracionalidade do mundo e do flagelo humano.<sup>204</sup> Por ter mantido, desde cedo, contato com visões universais do mundo e das formas aprendeu a construir uma visão de mundo que concilia vigor estético e humanismo.<sup>205</sup>

Seu trabalho integrado, pautado na transformação radical da realidade, cria uma sociedade baseada na solidariedade e na realização da convivência democrática das semelhanças e diferenças efetivas entre seus indivíduos, reforçando seus laços afetivos e políticos. Suas ações pela liberdade criativa em todos os âmbitos da vida criam movimentos não seguros, instáveis. Padrões ancestrais são sacudidos, a vitalidade humana recuperada e a criação crítica, típica do estar moderno atuando no mundo, é um dos pilares das relações sociais.

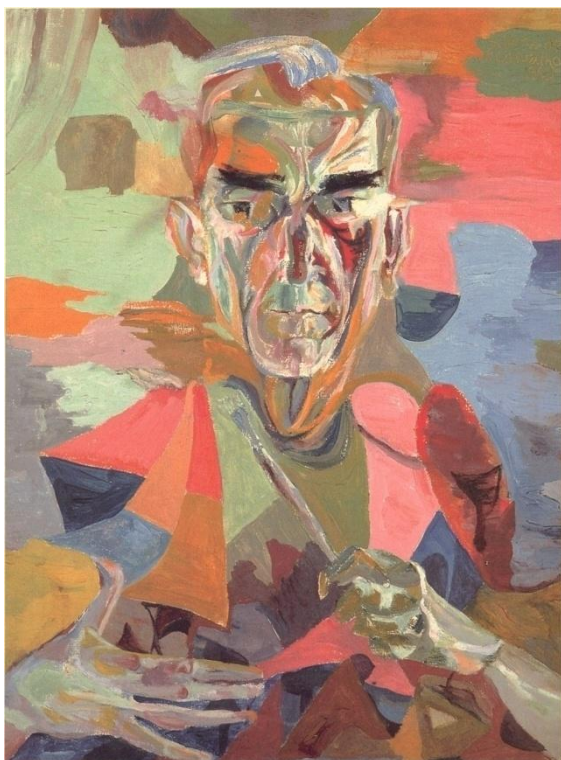
A idéia é que os homens se reconheçam como espécie de semelhantes, sem bloquear ou

<sup>203</sup> Dois exemplos hiper explícitos de resistência e luta contra a violência do Estado e de seus dirigentes são o monumento ao prisioneiro político desconhecido (1952 - FIG. 23) em plena era Vargas e o monumento a Garcia Lorca (1968 - FIG. 24), construído no auge da ditadura militar no Brasil e destruído pelo abominável CCC.

<sup>204</sup> Cf. Canongia. 1999. In. Mattar-a. p. 14.

<sup>205</sup> Cf. Carvalho, Celita Procópio. op. cit.

distorcer suas diferenças específicas, para estenderem este reconhecimento a todos os homens em todos os âmbitos da vida (FIG. 42 e 43). Uma tarefa gigantesca, porém necessária. Assim, Flávio de Carvalho acentua esta idéia como vital, unindo-se aos que estão na mesma empreitada. Por isto mesmo o Bailado é coletivo, integrando e respeitando as particularidades individuais no texto e na representação.



42 - Auto-retrato, 1965, ost, 90 x 67 cm  
MATTAR. p. 17.



43 - Mulher, 1971, acrílica s/ tela, 47 x 67 cm  
DAHER, 1984. p. 120.

Com “O Bailado do Deus Morto”, mais que o conhecimento de uma peça do teatro moderno no Brasil, aprendemos o sentido profundo de modernização, marcado pelo desenvolvimento ininterrupto e alterado das relações sociais, no qual o diálogo encadeado em seu contexto histórico é um dos muitos elementos que formam a dinâmica de uma sociedade democrática, efetivamente interessada em resolver radicalmente seus problemas, com vistas a concretizar a emancipação do homem: “O teatro, como o amor, deve ser livre, sem restrição [...]. Nenhuma exigência orgânica decreta um limite ao pensamento do homem”.<sup>206</sup>

O teatro de Flávio de Carvalho, de ações contínuas e totalizantes é um dos precursores do ato performático.

<sup>206</sup> Carvalho. 1931. In. Mattar-a. p. 67.

Contra o ato ensaiado, a improvisação.  
Contra o teatro épico, o teatro rápido.  
Contra os discursos pedagógicos e enfadonhos, as respostas rápidas.  
Contra o movimento esperado, a diversidade formal movimentada.  
Contra o entretenimento frívolo, a inquietação.  
Contra a legitimação dos atos cotidianos, a provocação.  
Contra a reapresentação do dia a dia, a penetração nos fundamentos das relações sociais.

“A função do teatro que se preza não é de repetir as, quase sempre operáticas, emoções secundárias amortecendo e anestesiando o observador, mas sim a de [acordar] as partes adormecidas do espectador. É uma função sugestiva, e deve ser sugestiva antes de ser persuasiva. O autodidatismo sempre é entusiasmo e portanto é valor. O teatro do século XXI será o teatro das grandes feridas do mundo e das construções do pensamento, da atividade delirante da vigia, mesmo porque o século XXI será provavelmente o século das grandes descobertas psicológicas.”<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Carvalho. 1935. *O cenário no teatro contemporâneo*. In. Mattar-a. 1999. p. 68.

1. ABREU, Bricio de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963. A “Batalha da Chiméra”. p. 225-230.
2. AGUILAR, José Roberto. *Apresentação e Flávio de Carvalho*. **Iconoclastias culturais**. São Paulo: Casa das Rosas, 07.10.1998 a 10.01.1999. Catálogo da exposição, p. 4-9 e 16-17.
3. AGUILERA CERNI, Vicente. *Prólogo*. In. ARGAN. op. cit. p. XV-XXI.
4. AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates; 27)
5. ANDRADE, Mário de. *Café*. In. **Poesias Completas**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987. p. 399-493.
6. \_\_\_\_\_. *Moral Quotidiana*. **Estética**. Rio de Janeiro, Livraria Odeon, ano II, v. 1, p. 133-142, jan-mar/25. **Estética: 1924/1925**, Edição facsimilada. Rio de Janeiro, Gernasa, 1974.
7. \_\_\_\_\_. *Pedro Malazarte*. **Dionysos**, Rio de Janeiro, SNT, ano XXII, n. 19, 20, 21, set 1972. p. 100-111.
8. ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Obras completas de Oswald de Andrade; 5)
9. ANTELO, Raul. *A flama do Carvalho*. **O Estado**, Florianópolis, 24 agosto 1984. p. 27.
10. \_\_\_\_\_. *El concepto de experiência em Flávio de Carvalho*. In. JITRIK, Noé. **Atípicos em la literatura latinoamericana**. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana/Ffl/Cbc, 1997. p. 165-174.
11. ANTHEIL’S, George. **Ballet Mécanique**. New York: MusicMasters, 1992. CD.
12. ARGAN, Giulio Carlo. **El arte moderno: 1770-1970**. Valencia: Fernando Torres, 1975.
13. ARVATOV, Boris. **Arte, produção e revolução proletária**. Lisboa: Moraes Editores, 1977. (Temas e Problemas - Literatura / Ciências da Linguagem)
14. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995. 196 p. (Linguagem e Cultura)
15. BARDI, Pietro Maria. *Flávio de Carvalho - uma interrogação*. In. \_\_\_\_; SALES, F. L. A.; VIEIRA, J. G. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Edart, 1967.
16. BARROS, André Luiz. *st. Bravo*. São Paulo, D’Avila Comunicações Ltda., ano 2, n. 23, p. 68, ago./99.
17. BARSANTE, Cássio Emmanuel. **Santa Rosa em cena**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982. (Memória; 2)
18. BARTHES, Roland. **Mitologias**. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989. p. 7-128.
19. BARTOLOMEI, Marcelo e SCINOCCA, Ana Paula. *Casa de Flávio de Carvalho cai aos pedaços*. **Folha de S. Paulo**, 25 outubro 1999. Ilustrada, p 6-3.
20. BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire** (Seleção e apresentação de Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
21. BECKER, Howard S. *Mundos artísticos e tipos sociais*. In. VELHO, Gilberto (org). **Arte e sociedade; ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.
22. BEIRÃO, Nirlando. *Fera no jardim da infância. O múltiplo Flávio de Carvalho revela um traço de inocência na verve escandalosa e um vigor figurativo muito além do folclore performático*. In. **Bravo**. São Paulo: D’Ávila Comunicações Ltda, ano 2, n. 24, p. 51, set. 1999.
23. BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (Orjol 1831-S*.

- Petersburgo 1895*). In. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. (obras escolhidas; 1) São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
24. BIRTWISTLE, Harrison. **Secret Theatre**. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1995. CD.
  25. BONVICINO, Régis. *Relendo Carvalho*. **Folha de S. Paulo**, 06 novembro 1999. Acontece. P. especial-1.
  26. BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário de música**. Lisboa: Cosmos, 1962. 2 v.
  27. BORNHEIM, Gerd. **O sentido e a máscara**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 65-67.
  28. BROOMER, Stuart. In. PERELMAN, Ivo. **Siero**. São Paulo: Atração Fonográfica, 2001. CD.
  29. BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 11 ed. Rio de Janeiro: Mec/Fae, 1986.
  30. CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Edufrj/Eduerj/Funarte, 1996. p. 401-422.
  31. CAMARGO, Joracy. **Deus lhe pague. Figueira do inferno. Um corpo de luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.
  32. **Cambridge international dictionary of english**. New York: Cambridge University Press, 1995.
  33. CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia russa moderna. Nova antologia**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
  34. CANONGIA, Ligia. *O artista plástico Flávio de Carvalho*. In. MATTAR-a. op. cit. p. 13-16.
  35. CARVALHO, Celita Procopio de. *st*. In. MATTAR-a. op. cit. p. 4.
  36. CARVALHO, Flávio de. *1 – A paisagem sorridente: o berço do pensamento*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 19 jan. 1956. In. MATTAR-a. p. 84.
  37. \_\_\_\_\_. *1 – Descongestionamento das cidades – trânsito*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 22 dez. 1955. In. MATTAR-a. p. 82.
  38. \_\_\_\_\_. *2 – A cidade no amanhecer do século e o novo homem*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 25 dez. 1955. In. MATTAR-a. p. 82-83.
  39. \_\_\_\_\_. *3 – De novo a paisagem sorridente: emoção geográfica e o mapa da saudade*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 26 jan. 1956. In. MATTAR-a. p. 84-85.
  40. \_\_\_\_\_. *4 – A paisagem sorridente e o político*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 29 jan. 1956. In. MATTAR-a. p. 85-86.
  41. \_\_\_\_\_. *A arte na Inglaterra*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 fev. 1935. In. MATTAR-a. p. 86-87.
  42. \_\_\_\_\_. *A luta nos domínios da arte*. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 2 abr. 1938. p. 70-71. In. MATTAR-a. p. 75-76.
  43. \_\_\_\_\_. *A moda e o novo homem: a grande imaginação do limite, vagando pela rua*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 4 mar. 1956. In. MATTAR-a. p. 93-94.
  44. \_\_\_\_\_. *A moda e o novo homem: a magia da história – o pudor*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 8 mar. 1956. In. MATTAR-a. p. 94-95.
  45. \_\_\_\_\_. *A moda e o novo homem: um grave erro*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 1 mar. 1956. In. MATTAR-a. p. 95-96.
  46. \_\_\_\_\_. *A nova forma poética: uma conversa com Tristan Tzara*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 27 ago. 1935. In. MATTAR-a. p. 87-89.
  47. \_\_\_\_\_. **A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto**. São Paulo: Difel, 1973.
  48. \_\_\_\_\_. *A origem trágica das jóias*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 14 out. 1956. In. DAHER. 1984. p. 171-173.
  49. \_\_\_\_\_. *A pintura do som e a música do espaço*. (conferência no Instituto de Engenharia, 28.03.1935) In. DAHER. 1984. p. 81-86.



50. \_\_\_\_\_. *A única arte que presta é a arte anormal*. Diário de S. Paulo, São Paulo, 24 set. 1936. In. MATTAR-a. p. 71-73.
51. \_\_\_\_\_. *Aspecto psicológico e mórbido da arte moderna*. Diário de S. Paulo, São Paulo, 22 jun. 1937. In. MATTAR-a. p. 74-75.
52. \_\_\_\_\_. *Atrás da máscara*. Vanitas, nº 53, São Paulo, nov. 1935. p. 22-23. In. MATTAR-a. op. cit. p. 68.
53. \_\_\_\_\_. *Ciência e lirismo*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 10 set. 1935. In. MATTAR-a. p. 90-91.
54. \_\_\_\_\_. *Dialética da moda*. In. FREITAS, Valeska. **Dialética da moda: a máquina experimental de Flávio de Carvalho**. 1997. Dissertação - Centro de Comunicação e Expressão, UFSC, Florianópolis. Anexo.
55. \_\_\_\_\_. **Experiência Nº 2**. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.
56. \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001.
57. \_\_\_\_\_. *Manifesto do III Salão de Maio*. **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo, (1), 1939. Edição facsimilada, 1984.
58. CARVALHO, Flávio de. *Marinetti e a base emotiva do futurismo e do fascismo*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 27 set. 1936. In. MATTAR-a. p. 91-93.
59. \_\_\_\_\_. *Mudanças na velocidade do habitante – a cinta teórica e as estações subterrâneas*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 12. jan. 1956. In. MATTAR-a. p. 83-84.
60. \_\_\_\_\_. *Notas para a reconstrução de um mundo perdido: o homem e a sua alma*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 28 jul. 1957. In. MATTAR-a. p. 99-100.
61. \_\_\_\_\_. *Notas para a reconstrução de um mundo perdido: a dupla personalidade e a alma*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 11 ago. 1957. In. MATTAR-a. p. 100-101.
62. \_\_\_\_\_. *Notas sobre o erotismo nas artes plásticas e a bienal de São Paulo*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 8 out. 1967. In. MATTAR-a. p. 78-79.
63. \_\_\_\_\_. *O cenário no teatro contemporâneo*. Vanitas, n. 52, São Paulo, out. 1935, p. 24. In. MATTAR-a. p. 68.
64. \_\_\_\_\_. *O drama da arte contemporânea (1ª carta aberta ao crítico Geraldo Ferraz)*. **Diário de São Paulo**. 20 junho 1937. In: MATTAR-a. p.73-74.
65. \_\_\_\_\_. *O problema do teatro*. **Vanitas**, nº 54. São Paulo, dez. 1935. p. 37. In. MATTAR-a. p. 68-69.
66. \_\_\_\_\_. *O teatro no mundo ocidental*. Folha da Tarde, São Paulo, 18 fev. 1957. In. MATTAR-a. p. 69-70.
67. \_\_\_\_\_. *O voluptuoso e o inesquecível: Man Ray, o fotógrafo mais famoso do mundo, fala aos Diários Associados*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 31 ago. 1935. In. MATTAR-a. p. 89-90.
68. \_\_\_\_\_. *Os gatos de Roma: a pantomima e o espelho*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 23 jun. 1957. In. MATTAR-a. p. 98-99.
69. \_\_\_\_\_. *Os gatos de Roma: o Bailado do silêncio*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 24 mar. 1957. In. MATTAR-a. p. 96-98.
70. \_\_\_\_\_. **Os Ossos do Mundo**. Rio de Janeiro: Ariel, 1936.
71. \_\_\_\_\_. *Palco, tela e picadeiro – Diretor de cena: Piolim*. **Homem do Povo**. São Paulo, 31 de março de 1931. In. MATTAR-a. p. 67.
72. \_\_\_\_\_. *Quatro períodos de Tarsila*. Revista Acadêmica, n. 51. Rio de Janeiro, set. 1940. In. MATTAR-a. p. 77-78.
73. \_\_\_\_\_. *Recordação do Clube dos Artistas Modernos*. **Revista Anual do Salão de Maio**. São Paulo, (1), 1939. Edição facsimilada, 1984.



74. \_\_\_\_\_. *Sobre as linhas de forças*. Diário de S. Paulo. São Paulo, 18 nov. 1956. In. DAHER. 1984. p. 103-105.
75. \_\_\_\_\_. *Traje e Trópico*. In. FREYRE, Gilberto (Dir). **Seminário de Tropicologia**. Recife: UFP, 1971.
76. \_\_\_\_\_. *Uma tese curiosa - a cidade do homem nu*. **Diário da Noite**. São Paulo, 19 julho 1930. In: MATTAR-a. p. 79-82.
77. CHIARELLI, Tadeu (Chiarelli-a). *Além do modernismo. A obra de Flávio de Carvalho vai muito além dos limites programáticos impostos pelos modernistas*. **Bravo**. São Paulo: D'Ávila Comunicações Ltda, ano 2, n. 23, p. 71-73. ago. 1999. ano 2, nº 23, p. 71-73.
78. \_\_\_\_\_. (Chiarelli-b). *Flávio de Carvalho: questões sobre sua arte de ação*. In. MATTAR-a. op. cit. p. 53-56.
79. CHIPP, Herschel Browning (org). **Teorias da arte moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 1988. (a).
80. COMTE, Auguste. **Reorganizar a sociedade**. Lisboa : Guimarães & C.a, 1977. (Filosofia e ensaios).
81. COUTINHO, Wilson. *Flávio de Carvalho, o transgressivo*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 abril 1984.
82. **Dadá 1916 - 1966**: documentos do movimento dada internacional. Munique: Goethe-Institut, 1984.
83. DAHER, Luiz Carlos. **Arquitetura e expressionismo**. 1979. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
84. \_\_\_\_\_. **Flávio de Carvalho e a volúpia da forma**. São Paulo: MWM, 1984.
85. \_\_\_\_\_. **Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo**. São Paulo: Projeto, 1982.
86. DÓRIA, Gustavo Alberto Acioli. **O moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: SNT, 1975. p. 5-45.
87. DURÁN, Cristina R. *Flávio de Carvalho: tributo a um visionário*. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 19 outubro 1999. Variedades, p. 1C.
88. EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, sd. (Literatura. Ensino Superior).
89. FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (cidade aberta. série megalópolis)
90. FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
91. FIORAVANTE, Celso. *Flávio de Carvalho inventa modernidade nos trópicos*. **Folha de S. Paulo**, 19.10.1999. Ilustrada, p. 4-1 e 4-5.
92. FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Teatro e privilégio*. **Arte em revista**. São Paulo, Kairós/Ceac, ano 3, n. 6. out. 1981. p. 31-32.
93. FRANÇA, Júnia Lessa et. al. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas**. 5. ed. rev. Belo Horizonte: Ed. Ufmg, 2001.
94. FREITAS, Waleska. *Flávio de Carvalho, leitor dos "gráficos da cultura"*. In. MATTAR-a. op. cit. p. 60-62.
95. FREITAS, Newton. **Flávio de Carvalho**. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948.
96. GIOBBI, César. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Paulo Figueiredo Galeria de Arte, 22 out./17 nov. 1992. Catálogo da exposição.
97. GOLINO, William. *História de um conjunto de menires*. In. **José Cirillo - intervenções no**

- espaço urbano*. Porto Alegre: 15 out./16 dez. 2001. Catálogo da Bienal de Artes Visuais do Mercosul.
98. GULLAR, Ferreira. *Exposição celebra o centenário de Flávio de Carvalho, o mais plural dos criadores brasileiros deste século*. **Bravo**. op. cit. ano 2, nº 23, p. 68-71. ago./99.
  99. \_\_\_\_\_. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
  100. GUZIK, Alberto. *Um artista em ação no teatro do mundo. teatralidade está em toda a obra de Flávio*. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 19 outubro 1999. Variedades, p. 1C.
  101. HABERMAS, Jürgen. *Modernidade versus pós-modernidade*. In. **Arte em Revista**. São Paulo, Kairós/Ceac, ano 5, n. 7, p. 86-91, ago. 1983.
  102. HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais**. Lisboa: Edições 70/Martins Fontes, 1978. (Arte & Comunicação; 7).
  103. HENRY, Pierre. **Variations pour une porte et un soupir; Voile d'Orphée**. Arles: harmonia mundi, 1987. CD
  104. ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In. JAUSS, Hans Robert et. al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. p. 83-132.
  105. JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. (Estudos literários; 36)
  106. JITRIK, Noé. **La selva luminosa. Ensayos críticos: 1987-1991**. Buenos Aires: Facultad de Filosofia y letras - UBA, 1992. *La palabra que no cesa*. P. 95-100.
  107. KHLÉBNIKOV, Vielimir. *Encantação pelo Riso* (1910). In. **Poesia russa moderna. Nova antologia**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 81.
  108. KLEIN, Cristian. *Escandaloso Modernismo*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fevereiro 1999. Caderno B, p. 1.
  109. KÜHNER, Maria Helena. **Teatro em tempo de síntese**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971. (Rumos da cultura moderna; 39)
  110. LAJOLO, Marisa. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. Campinas-SP: Mercado de Letras/Fapesp, 1999. p. 11-12.
  111. LAMEGO, Valéria. *Flávio de Carvalho doido demais*. **Veredas**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 4(43):5-11, jul/99.
  112. LEITÃO, Gustavo. *Arte e extravagância*. **Veja Rio**. São Paulo, 11.08.99. Exposições. p. 32.
  113. LEITE, José Roberto Teixeira. *Movimentos Paulistas*. In. **Arte no Brasil**. São Paulo, Abril, 1979. v. 2. p. 774-799.
  114. LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação**. 1994. 2 v. Tese (Doutorado em história da arte) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
  115. \_\_\_\_\_. *Modernismo e vanguarda: o caso Flávio de Carvalho*. São Paulo: **Estudos Avançados/Usf**. v. 12, nº 33, mai/ago 1988. p. 235-244.
  116. LERNER, Júlio. *Um encontro e o melhor presente para uma obra destruída*. **Folha de S. Paulo**, 25 outubro 1999. Ilustrada. p. 6-3.
  117. LIMA, Sérgio. *Os anos modernistas de Flávio de Carvalho*. In. **Xilo. Revista de cultura e mídia**. Fortaleza : Ed. Inside Brasil, ano 1, n. 1, p. 44-48. set. 1999.
  118. MACHEREY, Pierre. **Para uma teoria da produção literária**. São Paulo: Mandacaru, 1989. Explicação e Interpretação; Crítica e Juízo; Domínio e Objeto; Perguntas e Respostas; Implícito e Explícito; Dizer e Não dizer; As Duas Questões; Interior e Exterior; Profundidade e Complexidade.

119. MAGALDI, Sábato. *A mola propulsora da utopia*. In: Andrade, O. **O homem e o cavalo**. op. cit. p. 5-14.
120. MALLARMÉ. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1974. (Signos; 2)
121. MATTAR, Denise (Mattar-a). *st*. In: MATTAR, Denise et. al. **Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1999. (Catálogo da exposição comemorativa dos 100 anos do artista - Curadoria: Denise Mattar). p. 6
122. \_\_\_\_\_. (Mattar-b). *Suntuoso, lúbrico, dramático*. In: Mattar. op. cit. p. 8-12.
123. MENELAU, Marco Antônio. **Essências florais do nordeste. Curso de aprofundamento, módulo 2**. Recife: Centro de estudos florais do nordeste, 2001. p. 92-97.
124. MESSIAEN, Olivier. **Quatuor pour la fin du temps**. Köln: Teldec/Warner, 1992. CD.
125. MÉSZÁROS, István. **Marx: A Teoria da Alienação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. (Biblioteca de Ciências Sociais - Sociologia)
126. MICELE, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Figura 60.
127. MICHELET, Rene. **Criticando o incriticável ou a exposição de Flávio de Carvalho**. São Paulo: se, 1934 [MP / MAC-SP] [Texto fotocopiado na Faap?]
128. MIÉLE, Carlos. *Flávio de Carvalho*. In: **Iconoclastias culturais**. op. cit. p. 18-19.
129. MILARÉ, Sebastião. **Anta Profana**. Site dedicado ao Teatro Brasileiro, Lusófono e Latino-Americano. Tema da primeira edição: Renato Vianna. [www.antaprofana.com.br](http://www.antaprofana.com.br). Acesso em 24.03.2002.
130. MIRANDA, Nicanor. *Flávio de Carvalho, cenógrafo*. In: ZANINI. 1983-b. p. 60-63.
131. MORAES, Antônio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho. O performático precoce**. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Encanto Radical; 74)
132. MOREYRA, Álvaro. **Adão, Eva e outros membros da família. Peça em 4 atos**. Rio de Janeiro: SNT, 1973
133. NAME, Daniela. *O vulcão do modernismo*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 julho 1999. Segundo caderno, p. 1 e 4.
134. OSCAR, Henrique. **O teatro e a semana de arte moderna de São Paulo**. Rio de Janeiro: Ufrj, 1985.
135. OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (espaços da arte brasileira)
136. \_\_\_\_\_. *Sopro revitalizante de uma poética marginal*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 09 setembro 1999. Segundo Caderno. p. 2.
137. PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. (debates; 99).
138. PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
139. PEDROSA, Mário. **Arte, forma e personalidade**. 3 estudos. São Paulo: Kairós, 1979. (Traços)
140. \_\_\_\_\_. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 269-279.
141. PERRONE-MOISÉS, Leyla. **A falência da crítica. Um caso limite: Lautréamont**. São Paulo: Perspectiva, 1973. 179 p. (Debates - crítica; 81)
142. PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
143. \_\_\_\_\_. *escolher e/é julgar*. In: **Colóquio / Letras**, Lisboa, (Calouste Gulbenkian), n. 65, p. 5-13, jan.1982.

144. \_\_\_\_\_. *História literária e julgamento de valor - II*. In: **Colóquio / Letras**, Lisboa, (Calouste Gulbenkian), n. 100, p. 24-41, nov./dez. 1987.
145. \_\_\_\_\_. *História literária e julgamento de valor*. In: **Colóquio / Letras**, Lisboa, (Calouste Gulbenkian), n. 77, p. 5-18, jan.1984.
146. PETRAS, James; VELTMEYER, Henry. **Hegemonia dos Estados Unidos no novo milênio**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
147. PETROBRÁS. *Você vai sentir inquietação, desconforto, revolta e outras sensações maravilhosas*. **Folha de S. Paulo**, 05 novembro 1999. Dinheiro. p. 2-1.
148. PIRES, Mário. **Flávio de Carvalho: uma vida fascinante**. Campinas: Ativa, 1976. 80 p.
149. PIZA, Daniel. *O moderno na berlinda*. **Veredas**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 4(43):8, jul/99.
150. POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 19-61.
151. PRINTSAK, Suelly Svartman. *O teatro imperfeito de Mário de Andrade*. **Dionysos**. op. cit. p. 95-99.
152. RAU, Bernd. *Os artistas expressionistas independentes*. **Artes gráficas do expressionismo alemão**. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1983. p. 27. Catálogo da exposição.
153. RIANI, Mônica. *Retrospectiva de Flávio de Carvalho*. **Gazeta Mercantil**, São Paulo,. 04 agosto 1999. Cultura, p. 5.
154. RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Flávio de Carvalho: os porões dos museus*. In. MATTAR-a. op. cit. p. 57-59.
155. RODALE, J. I. **The synonym finder - (thesaurus)**. New York: Warner Books, 1986.
156. SALES, Francisco Luiz de Almeida. *A série trágica de Flávio de Carvalho*. In. BARDI. op. cit.
157. SANGIRARDI Jr. **Flávio de Carvalho: o revolucionário romântico**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985. (Visões e revisões; 2)
158. SARAMAGO, José. *O autor como narrador*. **Cult**. São Paulo, p. 25-27, dez. 1998.
159. SCHAEFFER, Enrico. *Flávio de Carvalho e Gregori Warchavchik*. **Últimos depoimentos dos dois grandes arquitetos**. 1974. Fotocópia sem indicações bibliográficas. (Biblioteca da Faap - 15.647)
160. SCHOENBERG, Arnold. **Pierrot Lunaire**. Poemas de Albert Giraud. Rio de Janeiro: Imagem/Musisom, 1993. CD.
161. SEVCENKO, Nicolau. *O enigma pós-moderno*. In. OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et. al. **Pós-modernidade**. Campinas: Ed. Unicamp, 1987. p. 45-55. (Viagens da voz)
162. SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1985.
163. SIGURTÁ, Renato. *Delineamentos psicológicos da moda masculina*. In. ECO, Umberto et. al. **Psicologia do vestir**. 3 ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989. p. 21-35.
164. SILVA, Beatriz Coelho. *A obra e os projetos de um 'revolucionário romântico'*. **O Estado de S. Paulo**, 31 julho 1999. Caderno 2, p. d8-d9.
165. SIMÕES, Alessandra. *Flávio de Carvalho, o dândi tropical*. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 06 agosto 1999. Fim de Semana p. 14.
166. SOUSA, Abelardo de. **Arquitetura no Brasil: depoimentos**. São Paulo: Diadorim/Edusp, 1978. p. 13-32, 123-130.
167. SOUSA, J. Galante de. **O teatro no Brasil. Evolução do teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960. T. 1. p. 243-247.
168. TEIXEIRA, Ana Maria Lima. *Linguagem teatral em Oswald de Andrade*. **Dionysos**, op. cit. p. 113-125.

169. TITÃS. **Õ BLÉSQ BLOM**. São Paulo: WEA/Ariola, 1989. CD.
170. TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. São Paulo/Campinas: Brasiliense/Ed. da Unicamp, 1994.
171. TOLEDO, Maria Conceição Arruda. **Flávio de Carvalho. Homenagem ao 10º aniversário de seu falecimento**. Campinas: Academia Campinense de Letras, 1983, v. 4. 1. il. (Publicações da ACL; 42)
172. TZARA, Tristan. **Sete manifestos dada**. Lisboa: Hiena Editora, 1967. (Cão Vagabundo; 16)
173. VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2001.
174. VIANNA, Renato. **Sexo ★ Deus**. Batalha da Quimera. Rio de Janeiro: A Noite, 1954. (Obras completas de Renato Vianna; I)
175. VIEIRA, José Geraldo. *Minha mãe morrendo*. In. BARDI. op. cit.
176. VIEIRA, Lucia Gouvêa et. al. **Salão de 1931; marco da revelação da arte moderna em nível nacional**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1984. (Temas e Debates; 3)
177. WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. (coleção a)
178. WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
179. [www.ctac.gov.br](http://www.ctac.gov.br), 08.04.2002.
180. ZANINI, Walter (Org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983-a. 2v.
181. \_\_\_\_\_. et al. **Flávio de Carvalho**. Documentação da exposição retrospectiva de Flávio de Carvalho na 17ª Bienal de SP, IBM, 1983-b.

#### ARTIGOS NÃO ASSINADOS

182. **Arc design**. O revolucionário romântico. sl. n. 11, p. 41-43, 99.
183. **Qualimetria**. sl. n. 99, p. 34-39, nov/99.
184. **Folha de Valinhos**, 26 junho 1999.
185. **Folha de S. Paulo**, 04 agosto 1999. Ilustrada. p 4-5.
186. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 agosto 1999. Caderno 2, p. 2.
187. **Monitor**, Rio de Janeiro, 04 agosto 1999. p. 9.
188. **Revista do JB**. Rio de Janeiro, 06 agosto 1999. p. 30.
189. **O Dia**, Rio de Janeiro, 08 agosto 1999. D Domingo. p. 7.
190. **Diário do Grande ABC**, São Paulo, 10 agosto 1999. Cultura e lazer. p. 2.
191. **Manchete**, Rio de Janeiro, 14 agosto 1999. Em Foco/Exposição. p. 46-47.
192. **O Estado de S. Paulo**, 16 outubro 1999. Caderno 2. p. D7.

“1º ATO

BAILADO DOS SOLUÇOS

Sobe o pano.



44 - Cena do Bailado (à frente, o pequeno totem e, ao fundo, o grande totem moderno). DAHER, 1984. p. 180-181.

4 mulheres alinhadas de um lado e 4 homens com tambores e outros instrumentos africanos do outro em forma de V. Um lamentador no apex do V.

Orquestra bate uma música de tantã durante alguns minutos

Voz da Orquestra: *o deus é morto*..

tã tã tã

V. O.: *o deus é morto... o deus é morto... o deus é morto*

Coro: *ah... ah... ah... ah... ah... o deus é morto* (chorando e soluçando durante alguns minutos) continua sempre o tantã da orquestra

o coro começa agora a cantar em uníssono o canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade, e vai morrendo devagarinho em intensidade.

O lamentador levanta-se devagar ao som da música e mexendo com o corpo lentamente aproxima-se da frente do palco com o tórax inclinado e as mãos esticadas para a frente e levantando os braços com os dedos esticados pronuncia com voz grossa e cadenciada:

Lamentador: *o deus morreu...*

o gongo da orquestra soa

Coro (chorando alto): *ah! ah! ah! eh! eh! eh!* (choro nostálgico) lamentador dá um passo para a esquerda conservando as mãos para cima fazendo figura geométrica e brusca.

L: *oh deus... filho das águas e dono do mundo...*

gongo

V2: (voz dois): *ele era grande entre os heróis e esplêndido entre os homens* (levantando os braços retos para cima)

Lamentador dança pesadamente sem sair do lugar.

gongo

L (risada): *ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah...* (braços esticados horizontalmente)

vozes de coro desencontradamente e soprando baixinho: *O deus morreu, o deus morreu...* (repete)

(a princípio as vozes vêm uma depois da outra, depois vêm desencontradamente)

Neste íterim o lamentador dança movimentando o corpo mas parado no mesmo lugar, figuras geométricas e bruscas; o lamentador pára durante alguns segundos continuando o tantã da orquestra. O lamentador tem braços abertos horizontalmente e pernas abertas, e conserva-se assim durante toda a frase que segue

L: *oh deus peludo... (gongo) o teu cabelo ondulado era comprido como o da mulher... (gongo) o teu corpo vestido de folhas...*

L: começa a se mexer, o tantã diminui

V2: *os bichos e as folhas gostavam de você... (gongo) ... os bichos e as folhas gostavam de você...* (braços retos para cima) (gongo) *... você era o igual das feras do mato...* (gongo) Logo depois do gongo dá-se a mudança do ritmo, o lamentador que estava imóvel começa agora a se mexer, o tantã diminui de intensidade, o lamentador dança para a direita e para a esquerda do palco com movimentos geométricos, mesmo depois do tantã ter cessado

L: (parado em frente ao palco): (os dois braços para cima em L): *antes do pecado oh deus... você pastava entre as feras do mato...* (gongo)

*o capim era verde e gostoso...* (gongo)

L: (com movimentos quebrados e sem sair do lugar) (1 figura geométrica para cada frase): *oh deus imundo... (gongo) ... Oh deus dos homens... (gongo) ... a puta do pecado te arrancou das folhagens e das feras... (gongo) ... você matou e traiu as feras do mato... (gongo) ... o teu corpo deus prostituto cheira ao unguento da civilização... (gongo) ... você bebe cerveja e usa as roupas que a puta te ensinou... (gongo) ...*

Coro: (soluços repetidos e sem orquestra - dura 2 minutos - levantam e abaixam as mãos e os braços)

V1: (soprando com força e baixinho) (braços esticados para frente, palmas da mão para cima): *abandonou as folhagens e as feras... abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)

V2: *abandonou as folhagens e as feras...* (gongo)

L: *as feras fugiram envergonhadas...* (gongo) (curvando o tórax e braços em L)

Coro: (como se fossem gritos de pânico de gente fugindo) (braços retos para cima em L): *ah... ah... ah... eh... eh... eh... eh...*

A orquestra e o coro levantam-se e dançam em roda com os braços levantados seguindo o ritmo de batuque, esta dança dura umas três ou quatro voltas - a cadência do batuque deve ser bem marcada e lenta no começo. Logo em seguida todos entram na dança da comichão, continuando a girar em roda umas três ou quatro vezes, e coçando todo o corpo ao ritmo da música.

V2: (saindo da roda e colocando-se em frente do palco) (continua dançando, mas quando fala imobiliza-se): *a tua presença provocou tremores no céu e na terra...* (gongo)... *tã tã tã tã tã tã*

tã

V2: *o teu hálito era como a ventania... (gongo)... enche a barriga das virgens recalcitrantes... (gongo)*

L: (numa risada alta e dura): *ha... ha... ha... ha... ha... ha...*

L: *o teu hálito fedia como o hálito do dragão... (gongo)... (curvando as pernas e inclinando o tórax) e penetrava como a espada do herói... (gongo)*

V2: *oh deus afastado e remoto... você morreu... (gongo)*

tã tã tã tã tã tã tã

V1: *onde está o mistério oculto... (gongo)*

V3: *onde está o mistério oculto... (gongo)*

Coro: (neste ínterim o lamentador conserva-se parado numa pose geométrica) todas as vozes rapidamente uma depois da outra: *morreu aquele que tudo viu* (voz alta)... *morreu aquele que tudo sabe...* (voz grave) - *morreu aquele que tudo viu... morreu aquele que tudo sabe...* (voz grave) (repete) um ou dois elementos da orquestra caminhando de cócoras, cabeça levantada: *morreu aquele que tudo viu... morreu aquele que tudo sabe...* (repete três vezes)

tã tã tã tã tã

L: (braços para cima) *oh doador da luz aos homens perplexos... (gongo)...*

Vozes: *estamos perplexos...*

V1: *aonde irão os homens perplexos... (gongo)*

(cada uma das vozes faz uma parada brusca e geométrica)

V2: *aonde irão os homens perplexos... (gongo)*

V3: *aonde irão os homens perplexos... (gongo)*

(ouve-se um grito nostálgico e 2 vozes em grito baixo, cantos longos)

Coro: (chora ao som de um tantã baixinho)

V1: *aonde irão os homens perplexos... (gongo)*

V2: *aonde irão os homens perplexos... (gongo)*

V1, V2, V3: *aonde irão os homens perplexos...*

(coro chora)

neste ínterim o lamentador abaixa e levanta o tórax batendo com os punhos cerrados no peito em contrição

V2: *foi você o começo de todas as coisas...*

V2: *foi você quem presidiu o grande banquete...*

V2: *homens do mundo... estamos perplexos... (gongo)... estamos perplexos... (gongo)*

V1: *estamos perplexos...*

V2: *estamos perplexos... (gongo)*

V3: *estamos perplexos... (gongo)*

L (ao lado da estátua e levantando os braços para cima): *receberás cinquenta títulos de honra e 10.000 vacas para o teu prazer... (gongo num tom alto)* o tantã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as três vozes vão recuando e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, o tantã morre com apenas um golpe seco e curto.

Fim do 1º Ato



## 2º ATO

### CONFISSÃO E O FIM DO DEUS

Antes de subir o pano.

Orquestra e coro em 2 filas, música de tantã espaçado e baixinho

Cântico nostálgico prolongado

L: *oh deus... sombrio e taciturno... para onde vamos?*

V1: *para o mundo onde as minhocas devoram e onde tudo é poeira...*

(Cântico nostálgico)

V1: *é o canto do sofredor...*

L: *escuta o cântico... escuta... shsh... shsh... shsh... (soprando baixinho) é o latido do homem superior... oh deus calado... (com força) responde... o teu silêncio castiga os homens perplexos... (baixo e com força) para onde vamos...*

Cântico nostálgico e prolongado

O pano sobe enquanto o cântico continua



45 - Cena do Bailado (a corrente separada do totem), 1933  
DAHER, 1982. p. 48.

Mudança de ritmo... entrada no batuque

V2: (soprando baixo): *a mulher do deus...*

V1: (cantando num só tom): *a mulher do deus...*

V1: (levanta-se dançando ao som de batuque)

V2: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V1: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V3: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V2: “ “ “ “ “  
V1: “ “ “ “ “  
V3: “ “ “ “ “  
V2: “ “ “ “ “  
V1: “ “ “ “ “  
V2: “ “ “ “ “  
V3: “ “ “ “ “

V1: (dança durante o batuque acima e quando este está para terminar ela dançando abaixa-se devagarinho até estar ajoelhada, momento em que ela conserva os braços para cima enquanto V2 e V3 dançam sem sair do lugar.)

V1: (levanta-se e o gongo soa)

V1: *oh mundo... a minha busca nasceu na dor e na fraqueza... eu era inferior e os homens me repudiavam*

coro: (soluços e lamentos com as mãos)

V1: *procurei o encanto do mato...*

V2 e V3: (cantando baixinho e com os braços esticados para frente): *o encanto do mato...*

V1: *retirei do mato o monstro mitológico... apazigüei a minha dor... foi o meu presente ao mundo e aos homens... foi a minha bondade...*

L: *oh deus humilhado... vítima da cilada... o teu sexo mudou... você não é mais o grande piedoso... a puta abafou a fúria do teu pênis fogoso...*

(reco-reco bem alto três vezes)

As três mulheres começam a dançar, curvando o tórax para frente e as mãos em atitude de súplica e atitude de demonstração para a assistência

V1, V2 e V3 (em coro lento e baixo): *o teu sexo mudou... o teu sexo mudou*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V1: *eu tinha a forma do hipopótamo...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *e o perfume da civilização*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *eu era a máscara da bondade e o começo de toda a ética...*

(gongo)

V2: *Tuig tuig*

V1: *eu era pura como ninguém...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *eu era a escrava de um ciclo... procurei o meu último repouso...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *entreguei a bondade ao herói...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *suspirei no seu ouvido o meu grande segredo*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *alisei com os meus dedos o seu corpo cabeludo...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1 V2 e V3 (cantando baixinho e juntos): *foi o último dos heróis...*

V1: *eu era um naufrago da dor... dei ao monstro mitológico o meu grande segredo...*

(reco-reco- bem alto três vezes)

continua a dança de V1 V2 e V3 abaixando e levantando o tórax com os braços em L para cima.

L: *oh deus taciturno e calado... nunca mais pastará entre as feras do mato nunca mais provará o capim verde e gostoso... (virando-se para V1) você mulher pintada e dolorosa... a tua barriga encherá como a esfera celeste...*

(voz grave) *e colocará no mundo centenas de novos seres...*

(gongo)

L: (voz grave e cadenciada): *a mecanização do mundo...*

V1 V2 V3 eletrizam-se em linha na frente do palco

Som de bатуque baixinho

Voz no fundo canta o canto nostálgico.

V1: (curvando-se para a frente) *e o corpo do deus...*

V2: “ “ “ “ “

V3: “ “ “ “ “

V1 V2 V3 continuam repetindo isso baixinho enquanto o lamentador responde:

V1: *e o pelo do Deus...*

L (cadenciadamente): *para fazer pincel...*

V1: *e os ossos do deus...*

L: *para farinha de osso...*

V1: *e as patas e os tendões...*

L: *para óleo de mocotó... para gelatina... para cola...*

V1: *e os chifres... e os chifres...*

L: *para pentes... para facas... botões, facas, e pentes... botões, facas e pentes... para pentes, para pentes...*

V1: *e o sangue do deus...*

L: (bem alto): *farinha para as galinhas...*

V1: *e o sebo do grande deus...*

L: *a falsificação da manteiga...*

V1: *e as tripas do deus taciturno...*

L (voz grave e triste): *para a grande sonda do mundo de amanhã...*

(Cântico nostálgico do começo, duas vezes)

V1: *e as partes imprestáveis...*

L: *para guano... para guano... para guano... para stick... para stick... para stick...*

V1: *e os ossos da cabeça... da costela... da mandíbula...*

L (grave e pronunciando bem as sílabas): *para o fabrico de sulfato animal... em presença de ácido sulfúrico...*

V1: *e a fúria do deus... e a banha... e a banha...*

L: (surpreso) *o deus mudou de sexo...*

(gongo) *ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha... ha... (sarcástico) a banha... a banha lubrificará o moto-contínuo...*

(reco-reco alto três vezes)

V1: *e as glândulas do pescoço... os gânglios... os gânglios...*

L: *ah... ah... ah... ah... ah... ah... ah... a mim... eu sou o médico... com o pescoço e os gânglios... fabricarei o novo deus...*

V1: (secamente): *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

V1: *não pode...*

V2: *não pode...*

V3: *não pode... não pode...*

Cai o pano

L: (voz sombria e triste): *a psicanálise matou o deus...*

Fim do 2º Ato

## APÊNDICE

### O BAILADO DO DEUS MORTO

Bailado, vestiário, cenário e coreografia de Flávio de Carvalho, música e coro de Henricão (Henrique Costa), Nonê de Andrade, Flávio de Carvalho. Repetidor: Oswaldo Sampaio.

#### *Personagens:*

Lamentador — Pintor Hugo Adami

A Mulher Inferior — Carmem Melo

1ª Preferida — Risoleta Silva

2ª Preferida — Guilhermina Gaynor

Carpideira — Dirce Lima

Regente, gongo e urucungo — Henricão

Reco-reco e uquiçamba — Armando Moraes

Tamborim — Carlos Boa Vila

Cuíca — Oswaldo Bentinho

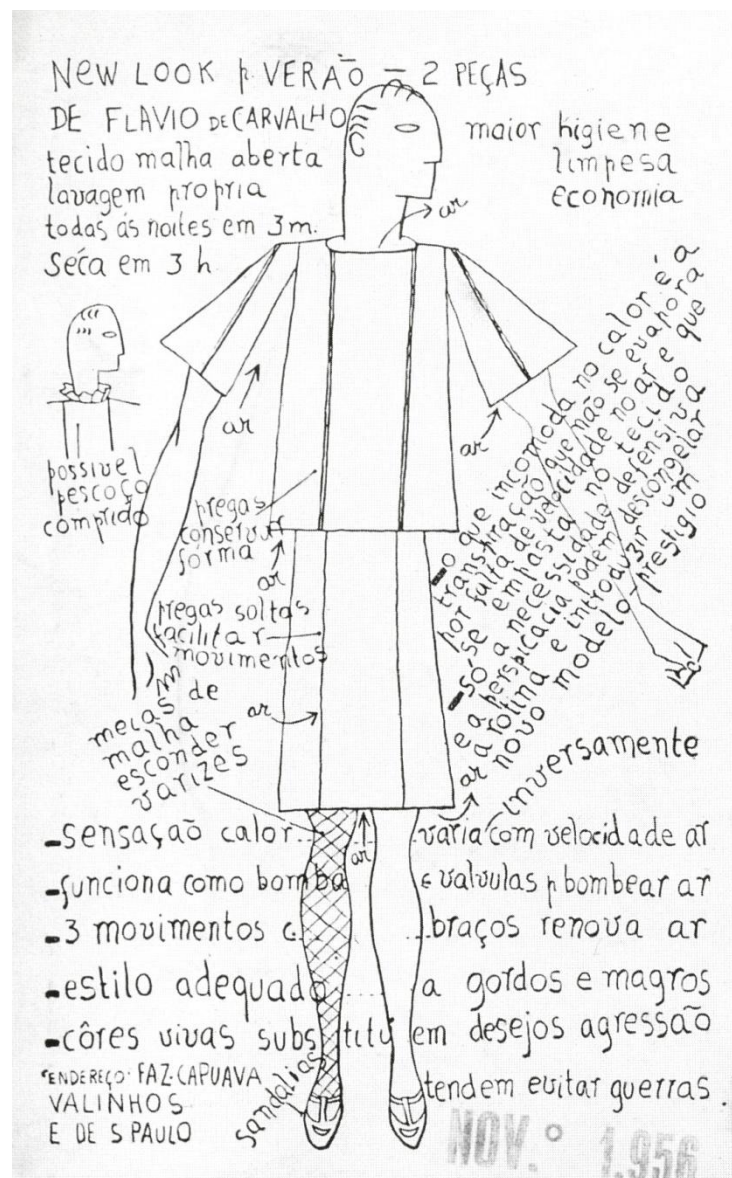
Bumbo — Francisco Pires

I ATO - O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e as emoções do monstro mitológico, a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

É o Deus peludo com cabelo ondulado e comprido como o da mulher que pratica a grande traição, a traição de sangue, matando os seus amigos, as feras, abandonando os seus companheiros de pasto, para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

II ATO - A mulher inferior explica ao mundo porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens. Uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o homem superior.

Os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido, perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e como usar os seus resíduos no novo mundo.”



“A moda é perfeitamente capaz de conter, acalmar e substituir as primeiras manifestações de desequilíbrio mental”. São Paulo, 1956.



“A moda funciona como reguladora mental dos povos”. São Paulo, 1956.  
 (Fotos: Manchete Press)

“No verão de 1933, na cidade de São Paulo, criei o Teatro da Experiência, secundado no meu esforço pelo meu amigo Oswaldo Sampaio.

O que ia ser o Teatro da Experiência?... Os jornais falavam, comunicados, pequenas notícias, dissertações teóricas, curiosidade, inimizade, inveja, bobagens, acotovelavam a frivolidade no drama quotidiano do noticiário de São Paulo e Rio.

Primeiro, uma base teórica, uma dialética... e assim foi... O chefe de polícia, um sr. Guimarães, recebeu e não leu ou não entendeu um comunicado, mais ou menos o seguinte: O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicação de determinados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.

O Teatro foi instalado na loja nos baixos do Clube dos Artistas Modernos: uma adaptação razoável produziu a lotação de 275 lugares.

Havia falta de autores. Pedi a diversos conhecidos a sua produção, porém tardavam, os aluguéis corriam e o dia da inauguração se aproximava.

Escrevi o *Bailado do Deus Morto*, uma peça cantada, falada e dançada: os atores usavam máscaras de alumínio e camisolas brancas, o efeito cênico era um movimento de luzes sobre o pano branco e o alumínio.

Passei dias inteiros na censura procurando convencer o delegado Costa Neto (o censor era delegado de polícia), me faziam esperar horas e horas propositadamente – de uma feita esperei seis horas a fio, cheguei a me mudar para o gabinete de polícia, levei livros, cadernos, régua de cálculo, alimento e lá ficava a manhã toda e toda a tarde procedendo ao expediente do meu escritório esperando ser atendido. Oswaldo Sampaio ia e vinha em auxílio.

Após 10 dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que o esperava, apelei por Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suado e com pressa se pronunciou verbalmente.

.....

Devido a natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puíta, bumbo) os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Moraes etc.) – todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Oswaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte. A inauguração foi brilhante; um público variado e duas vezes maior do que a capacidade do teatro enchia o recinto e transbordava pela escada estreita dos altos do Clube dos Artistas Modernos.

A peça, uma obra filosófica, e sob o ponto de vista do teatro, obra experimental que procurava novos moldes de expressão. A peça envolve uma escala de alguns milhões de anos e mostra as emoções dos homens para com o seu Deus. O primeiro ato trata da origem animal do Deus, o aspecto e a emotividade do monstro mitológico e as razões que levaram a mulher inferior a transformá-lo num objeto de dimensões infinitas, apropriado à ira e ao amor do homem. Mostrava a vida do Deus pastando entre as feras do mato e os laços afetivos que mantinha com estas.

É o Deus peludo, de cabelo ondulado e comprido como o da mulher e que pratica a grande traição. A traição de sangue, matando os seus amigos as feras, abandonando os seus companheiros de pasto, para o amor de uma mulher inferior, um ser de uma outra espécie.

No 2º ato a Mulher Inferior explica ao mundo porque ela seduziu o monstro mitológico e pacato de entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens, uma profunda saudade marca a sua entonação e a sua ira contra o Homem Superior.

Entre um coro de mugidos de vaca de manhã cedo os homens do mundo imploram em vão um Deus calado e desaparecido. Perplexos, eles decidem e controlam os destinos do pensamento, marcam e especificam o fim do Deus e o modo de usar os seus resíduos no novo mundo.

.....

O Teatro da Experiência se ocupou mas não chegou a representar com peças de Oswald de Andrade, Brasil Gerson... deu além alguns espetáculos sem importância, destacando-se no entanto uma coletânea de danças com cânticos da época da escravidão, que causou vivo sucesso e onde Henricão e sua ‘troupe’ brilharam.

O *Bailado do Deus Morto* voltou à cena mais duas vezes e numa noite quente e sem estrelas, no momento em que o espetáculo ia começar cinco guardas-civis em motocicletas estacionam junto aos grupos na bilheteria... e me entregam uma intimação para não prosseguir.

Não conformado, procurava obter do ‘grillo’ explicações... de repente o ambiente movimentava-se com a aparição estranha, oportuna ou inoportuna – como queiram – do Coronel Cabanas. Era a primeira vez que Cabanas aparecia no nosso meio.

O cabo de guerra interrompe as minhas explicações ao ‘grillo’ e em tom marcial ordena: ‘Diga ao sr. Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!’.

Os uniformes se eletrizam indignados, e num arrastar de botas apressado, as motocicletas rompem o silêncio da noite e momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas mas sim todo o Gabinete de Investigações, 300 homens armados e conduzidos por toda espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência.

O delegado, moreno, gordo, pálido, surge da massa uniformizada e se aproxima seguido pela massa. Era o delegado Costa Neto.

O encontro foi sem palavras, pois nada tínhamos a dizer um ao outro e o silêncio incômodo se prolongaria se não fosse alguém oferecer um bom-bom ao delegado. Ele aceitou.

Cabanas mostra-se imbuído de espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas que não me lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pode alegar e eu continuava nada tendo a dizer.

Damas inquietas e perfumadas falavam baixinho, umas saíam e outras ficavam. Chinita Ulmann declarou que fazia questão de assistir o espetáculo, repórteres procuravam fazer acontecer alguma coisa, Geraldo Ferraz (então no *Diário de Noite*) empurrando com os braços e a voz grossa disse que as coisas não poderiam ficar paradas, e finalmente sugeri ao delegado como demonstração – sem dúvida inútil – da minha fé no teatro de dar o espetáculo para o Gabinete de Investigações... E assim foi feito.



Oswaldo Sampaio, anguloso e persuasivo, com braços e mãos, incitava os policiais a tomarem lugar no teatro.

O espetáculo é ouvido em silêncio. O contraste da novidade absorve a audiência atônita ante os lamentos em cântico, e coro de vozes de animais, o entreato é indesejável e as imprecações de Hugo Adami castigando impiedosamente o Deus.

Geraldo Ferraz aborda o delegado, damas e outros presentes em entrevista – ‘sua opinião da peça?...’ Ninguém sabia bem qual era a opinião que convinha ter, o coronel Luís Alves que ia fugindo com duas presas perfumadas foi pescado e opinava convenientemente, o delegado que tinha censurado e proibido a peça e que a assistia pela primeira vez, declarou entre outras que: ‘gostei muito, não há dúvida. É interessante, nada tem de mais. Penso que é preciso o visto da censura que ainda não foi dado’.

– Mas, dr..., desagradou o espetáculo? – insistiu Geraldo Ferraz.

– Não, é uma coisa muito nova, e que interessa bastante. (Ver *Diário da Noite*, 17 de novembro de 1933).

E assim foi para o noticiário do jornal da noite...

Chinita Ulmann fez diversos elogios e a acumulação de gente se dissolveu, o teatro foi fechado e uma guarda especial de 15 homens armada de carabina e revólver permaneceu postada durante meses para isolar o público menino da manifestação de arte.

Era o fim do Teatro da Experiência.

A imprensa que a princípio se mostrava alegre, cheia de vida e livre de costumeiros preconceitos, borbulhando curiosidade, (com exceção, está claro, de alguns elementos completamente avessos a qualquer forma de mentalismo), teve medo de tirar a camisa-de-força social e com visível relutância e um pouco de sadismo abandonou o Teatro da Experiência aos seus destinos.

As autoridades – sem dúvida inspiradas no clero – inventaram umas histórias de local impróprio, perigo de incêndio e uma porção de pequenas ‘almas do outro mundo’ oficiais e inverídicas – quando na cidade se encontrava grande número de estabelecimentos inteiramente fora do Código de Obras e dos regulamentos da polícia.

Movi um processo contra o Estado, mas perdi. Creio que assim foi, principalmente, por ter sido julgado por um juiz integralista, o juiz Fairbanks, politicamente influenciado por uma informação inverídica da polícia, na qual eu figurava como comunista – o sr. Fairbanks, entre outras coisas, não entendia e não queria entender de teatro.

Houve um protesto de intelectuais do Brasil contra o fechamento do teatro pela polícia e a atitude da polícia foi censurada e ventilada na Câmara dos Deputados do Rio. O texto do protesto foi o seguinte: ‘Os abaixo assinados, intelectuais, pintores, arquitetos, artistas, jornalistas, músicos, advogados, médicos, engenheiros, protestam contra o ato inominável de violência da polícia agindo por intermédio do delegado de costumes Dr. Costa Neto, a fim de fechar o Teatro da Experiência, fundado com grandes sacrifícios. O Teatro da Experiência é apenas um laboratório para pesquisas teatrais e portanto é, como são todos os laboratórios, um estímulo do progresso necessário ao nosso meio.

Não é possível que esse laboratório de experiências, puramente intelectual, possa ser sujeito à opinião incompetente de autoridades que desconhecem completamente o assunto, e apenas poderão exercer a sua ação para fins exclusivamente administrativos’.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Entre os intelectuais que assinaram, encontramos os seguintes: Baby Cerquinho Prado, Procópio Ferreira, Caio Prado, tenente-coronel João Cabanas, Eduardo Prado, Machado de Oliveira, Nair Duarte Nunes, Rubens do Amaral, Agripino Grieco, Abner Mourão, Maria Paula Adami, Nair Mesquita, Paulo Prado (membro do Conselho Consultivo do Estado), Fernando de Azevedo, Mário Pedrosa, René Thiolier, Hermes Lima, Luís Amaral Gurgel, Oswald de

Quando alcançava o meu *studio* via sempre a mesma paisagem imóvel: a guarda subia, a guarda descia, frente ao meu minúsculo teatro... Pobre teatro!... O trote cadenciado militar havia mudado a paisagem pacata... A atmosfera napolitana deflorada tinha outra cor, não era mais o ruído amoroso de antes. O sol tranqüilo, as notas puras, o bem-estar do saciado olhando pela sacada abaixo num dia de verão... a rua quase ao alcance da mão, moleque descalço e sujo passa parado, uma hipérbole de poeira foge ao longe por cima da igreja do largo Paissandu. Não era uma música, não era uma composição cerebral ou afetada, era como o ar e as nuvens, alguma coisa que está e que fica.

.....

Após tanto aparato militar e legal sentia-me quase um criminoso.

---

Andrade, Nabor Caires de Brito, Geraldo Ferraz, Miguel Macedo, Jaime Adout da Câmara, Flávio de Carvalho, Ide Blumenschein, Lolita Bicudo, Salvador Pisa Filho, Osório César, Atos Abramo, Teófilo Almeida Sá, Valdemar Gerschow, Paulo de Medeiros, Humberto Bezerra Dantas, Barros Ferreira, Euclides da Silva, Carminha de Almeida, José Peres, Alfredo Tomé, Pereira de Carvalho, Mozart Firmeza, José Oswald Antonio, Ester Peres, Aurélio Novaes Paternostro, Ricardo Seran, O. Marcondes Ferreira, Eurico de Góes, Caio Prado Júnior, René de Castro, Balmaceda Cardoso, Jovelino Camargo Júnior, Rocha Ferreira, Breno Pinheiro, Milton da Silva Rodrigues, Joraci de Camargo, Elza Gomes, Belmira de Almeida, Cleomenes Campos, Rui Bloem, Menotti del Pichia, Oscar Mélega, Lívio Abramo, Egas Landim, Américo Porto Alegre, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Magalhães, Hugo Adami, Nóbrega de Siqueira, José Kliass, Violeta de Alcântara Carreira, Afonso Schmidt, Nelson Tabajara de Oliveira, Flávio de Campos, Pilar Ferrer, Galeão Coutinho, Virgílio de Aguiar, Armando Pamplona, Antônio Marinho, Isabel Ferrer, Antônio Mauá, Antônio Ferrer, Mário Bicudo, Ari Machado, M. C. Ferraz de Almeida, Luiz de Araújo Faria, Helio de Souza, Tomaz Whately, Artur Costa Filho, Luciano Nogueira Filho, Afrânio Zuccolotto, Francisco Olinto Junqueira, A. M. Jordão, José Barros do Amaral, Raul, Jordão de Magalhães, Tufic Helú, Arnaldo Pedroso Horta, Ciro Mendes, Cícero Ferreira de Abreu, Celso Bittencourt, Hermenegildo Xavier, Aires Martins Torres, Fausto Silva, José Andrade Maia, Ciro Sans Duro, Jerson de Carvalho, Paulo da Silveira Ramos, Valentim Silva, Paulo Meirelles, Fernando Junqueira, Rubem Braga.

na esquina da Al. Lorena com a Al. Rocha Azevedo em São Paulo

um grupo de 17

## casas de aluguel

novos modelos  
para 1938  
e 1939

casas  
frias no  
verão e  
quentes no  
inverno

ultimas  
criações de FLAVIO DE CARVALHO

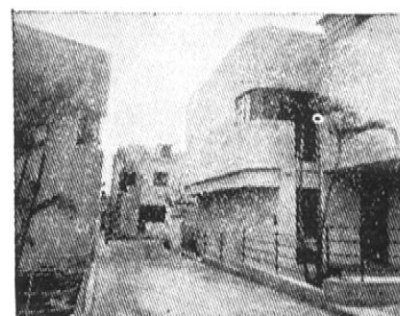
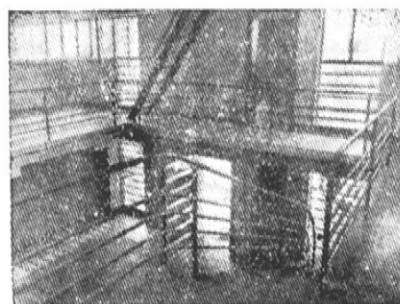
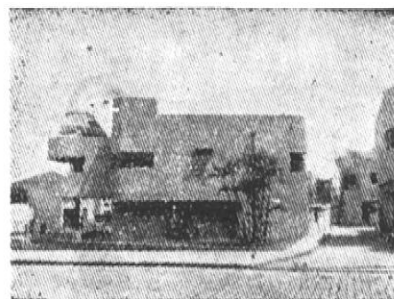
## modo de usar

- As casas podem ser alugadas com ou sem: garage, quarto sobressalente, privada sobressalente, jardim sobressalente, escada de serviço.
- Aconselha-se o uso de cortinas a dois panos: um branco face ao exterior e um preto ou verde ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e consequentemente o calor, a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que o tipo comum de veneziana e conservando o quarto mais fresco e mais bem arejado.
- Aconselha-se o uso de moveis que ocupem pouco espaço pois são mais estéticos, confortáveis e higiênicos. Infelizmente os fabricantes de moveis (pseudomodernos) ainda não compreenderam o problema de espaço na vida hoje. Uma tampa de armario de 10 cms. de espessura de um movel pseudomoderno comum ocupa o volume de dois homens. 80 % da ideia de beleza reside na facilidade com a qual o homem se movimenta no ambiente. Medite sobre este aspêto do problema e exija do seu feneecedor moveis metálicos ou bem em madeira obedecendo ao principio de maxima economia de espaço.  
O aro em torno do tapasol circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usado para pendurar gaiolas com passaros ou vasos com flores.
- Os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas.
- Para fechar e abrir as torneiras é suficiente uma leve pressão com o dedo sobre o pino. Um esforço violento de torção é inadequado ao tipo de torneira e prejudicial ao bom funcionamento.
- Obtem-se a ventilação desejada regulando os ventiladores superiores e inferiores.

## informações:

rua Barão de Itapetininga 297  
studio 805 - 8.º andar - fone 4-4550  
expediente das 15 às 17 horas

A PROPAGANDISTA LTDA. - S. PAULO



“O abaixo assinado, Flávio de Carvalho, diretor do Teatro da Experiência vem por meio desta requerer ao Ex. Sr. Dr. Chefe de Polícia permissão para realizar no Teatro da Experiência um gênero de teatro ultra moderno, às vezes assumindo aspecto de teatro realista como se costuma fazer nas principais capitais do mundo e às vezes dentro da diretriz idealista do Teatro da Experiência, isto é, a de ser um laboratório para a arte teatral.

Para melhor esclarecimento do fato passo a expor as finalidades do Teatro da Experiência. A diretriz ideológica que levou ao aparecimento do Teatro da Experiência é apenas esta: criar um centro de pesquisas em pequena escala para a observação de fenômenos em cenários, em efeitos luminosos, em novas formas de dicção, e de um modo geral um centro de pesquisas capaz de introduzir no mundo um novo teatro. O espírito que dirige e anima o Teatro da Experiência é o espírito imparcial de qualquer laboratório científico: pesquisar no desconhecido para promover o progresso. E, mesmo como acontece nos laboratórios científicos, acontecerá também conosco: certamente presenciaremos ao fracasso de muitas experiências. Mas acreditamos que estes possíveis fracassos serão a força motriz que nos levará a novas experiências abrindo caminho para um novo rumo.

Para jogar com as grandes forças anímicas das platéias, para fornecer instantes de contraste violento, realçando o efeito estético comparativo da peça, precisamos nos utilizar às vezes de palavras fortes. Palavras estas que têm por finalidade fazer oscilar a magnitude dos laços afetivos entre espectadores, atores e autores: oscilação indispensável para acentuar os efeitos do par antitético prazer – desprazer. Palavras que encontramos em Shakespeare (para citar apenas um dos grandes clássicos do teatro) e que não são cortadas pelas censuras das grandes capitais.

Juntamos também aos nossos pedidos o de realizar o teatro improvisado: uma nova modalidade de teatro que requer um tipo de ator do nível intelectual superior. É o teatro em forma de debates em torno de uma tese qualquer. O teatro improvisado tem um grande alcance experimental porque nele serão reveladas formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção. Sendo que uma destas experiências de teatro improvisado deverá ser realizada pelo ator Procópio Ferreira e o autor Joracy de Camargo (conforme acordo aceito por estes), e esta excepcionalmente só poderá ser realizada depois da meia-noite, hora que termina o espetáculo costumeiro de Procópio Ferreira no Teatro Boa Vista. Não pode haver dúvida que os raríssimos espetáculos de depois da meia-noite serão assistidos por um público pouco numeroso e composto quase que só de elementos do mundo artístico e de atores dos outros teatros. Tomo a liberdade de sugerir ao Sr. Dr. Chefe de Censura que estes espetáculos excepcionais sejam assistidos por elementos do departamento de censura que poderão constatar *in loco* a honestidade do nosso intuito experimental e o nosso desejo de criar novas formas de teatro.

Finalmente para terminar apelo para o Sr. Dr. Chefe de Polícia para que ele venha em pessoa assistir aos nossos espetáculos de laboratório, para que ele possa constatar que muito do que se diz do nosso teatro não passa de criação injusta de espíritos desocupados que procuram no escândalo um ponto de apoio para uma insegurança pessoal e íntima.

E, desde já agradeço a atenção do Sr. Dr. Chefe de Censura e do Sr. Dr. Chefe de Polícia para conosco e certo de que seremos tratados com imparcialidade e acreditando ser de justiça peço deferimento.”